This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

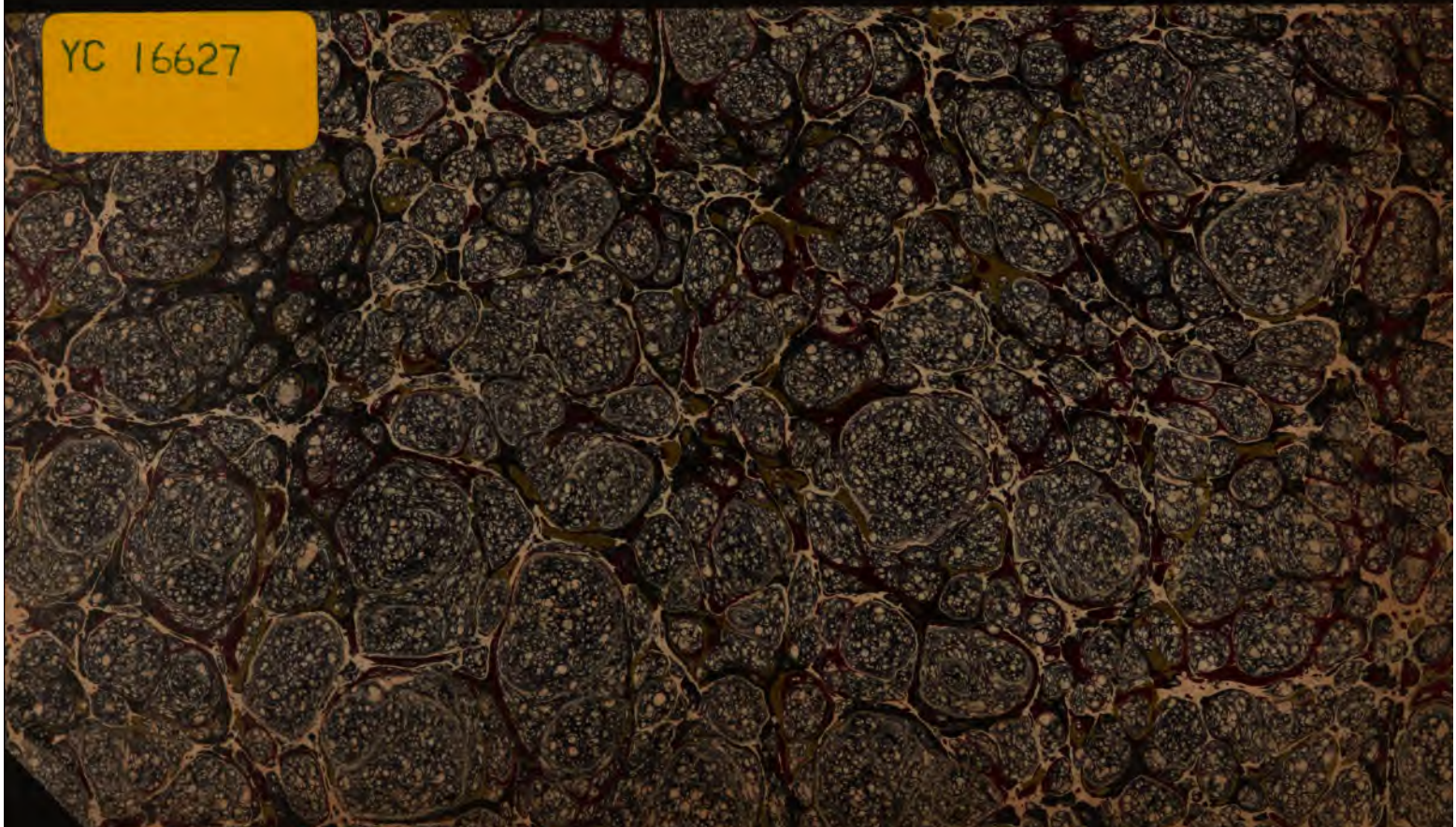
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

YC 16627



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

UNIV. OF
CALIFORNIA

SPRACHE UND DICHTUNG

FORSCHUNGEN

ZUR

LINGUISTIK UND LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. HARRY MAYNC
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

UND

DR. S. SINGER
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

HEFT 2

TÜBINGEN
VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
1910

MITTELALTER UND RENAISSANCE

DIE WIEDERGEBURT DES EPOS UND DIE ENTSTEHUNG DES NEUEREN ROMANS

ZWEI AKADEMISCHE VORTRÄGE

VON

S. SINGER

U OF
CALIFORNIA

TÜBINGEN
VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
1910

Alle Rechte vorbehalten.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

Ada Heinzel

in Erinnerung an den Mann, der an ihrer beider geistiger Entwicklung das Beste getan hat

freundschaftlich zugeeignet

vom Verfasser.

237102

Die beiden hier veröffentlichten Vorträge sind in der Aula der Universität in Bern in den Jahren 1908 und 1909 gehalten worden. Sie sind aus den Vorbereitungen eines größeren Werkes herausgewachsen, das die schöne Literatur des europäischen Mittelalters darstellen und im gleichen Verlage erscheinen soll. Was hier als Vorläufer geboten wird, soll von Ziel und Auffassung des größeren Ganzen einen Begriff geben. Bei der Ausarbeitung der Vorträge zum Druck habe ich hie und da nachgebessert, im ganzen aber die Form des Vortrages beibehalten. Die Anmerkungen, die ich beigebe, sollen durchaus nicht die Literatur verzeichnen, der ich zu Danke verpflichtet bin, sondern nur wörtliche Zitate belegen, andererseits auf Detailforschungen hinweisen und Ausblicke eröffnen, deren Ausführung den Rahmen des Vortrages gesprengt hätte. Für treue Mithilfe bei der Korrektur sage ich meinem lieben Kollegen H. Mayne herzlichen Dank.

S. Singer.

Mittelalter und Renaissance.

Vortrag

gehalten am 16. Januar 1908 in der Aula der Universität Bern.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Sie werden von mir nicht erwarten, daß ich Ihnen im Rahmen einer kurzen Stunde das Wesen sowohl des Mittelalters als der Renaissance auseinandersetze. Vielmehr möchte ich, nachdem von anderer Seite das Trennende schon genügend betont worden ist, das, was beide Zeiträume verbindet, hervorheben. Und während meine Vorgänger in diesem Protest gegen die doch noch immer herrschende Auffassung mehr oder weniger von der bildenden Kunst geleitet ihre schärfsten Blicke auf den Süden Europas lenkten*, will ich von meinem hauptsächlich literarischen Standpunkte aus vor allem den in dieser Hinsicht wichtigsten mittleren Kontinent ins Auge fassen. Dabei denke ich nicht über den Humanismus zu handeln: Renaissance in diesem, weder einzig berechtigten noch ursprünglichsten Sinne**, immer und immer erneute Wiedergeburt des römischen Altertums hat es auch im Mittelalter gegeben; die Frage aber, wie weit das abendländische Mittelalter Griechisch gekonnt hat, wie tief andererseits die Kenntnis des Griechischen in der Zeit der Renaissance gewesen ist, diese Frage will ich hier unberührt lassen. Auf Eines ist in dieser Beziehung schon mit Recht hingewiesen worden: die Hauptsache kann das bei der Abgrenzung beider Perioden nicht sein; denn das byzantinische Mittelalter hat doch immer Griechisch gekonnt, Homer

* Der gehaltvolle Vortrag von WALTER GÖTZ ‚Mittelalter und Renaissance', SYBELS Historische Zeitschrift 98, 30 ff. ist mir leider zu spät bekannt geworden.

** K. BRANDI, ‚Das Werden der Renaissance'. 2. Aufl. Göttingen 1910. Nähere Aufschlüsse über diesen ältesten Begriff, der mit dem Worte Renaissance verknüpft wurde, haben wir demnächst von BURDACH zu erwarten.

ist dort wohl immer als Schullektüre getrieben worden, und war doch das mittelalterlichste Mittelalter von allen*.

Nein, worauf es mir heute ankommt, das ist der Unterschied der beiden Typen des mittelalterlichen und des Renaissancemenschen, wie ihn Jacob Burckhardt so glänzend charakterisiert hat: „Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins — nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach", so beginnt die berühmte Stelle in Burckhardts ‚Kultur der Renaissance'. „Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurch gesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie, oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen." Da das Mittelalter doch eine Zeitperiode bezeichnet, würde man erwarten, daß Burckhardt eine andere Zeit demselben entgegensetze, er fährt aber merkwürdigerweise mit einer lokalen Bestimmung fort: „In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte, es entsteht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; darüber aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches." Dann aber gehts mit einer etwas sonderbaren Wendung ins Zeitliche zurück: „Schon in viel früheren Zeiten" — früher als wann?

---

* Das ist es trotz Neumanns feinsinniger Abhandlung über ‚Byzantinische Kultur und Renaissancekultur' in Sybels Hist. Ztschr. 91, 215 ff., wenn man als Charakteristikon des mittelalterlichen Menschen die Gebundenheit aufstellt. In diesem Sinne hat das Mittelalter freilich schon früh angefangen: Plinius der Aeltere z. B. ist ein durchaus mittelalterlicher Mensch. Sicherlich hat N. damit recht, daß die Renaissancekultur nicht einfach erneute antike Kultur ist, sondern Verschmelzung antiker Elemente mit mittelalterlichen, wobei den mittelalterlichen ein weit größerer Anteil zuzubilligen ist, als gewöhnlich geschieht. Andererseits ist er sich nicht genügend bewußt, wie sehr auch diese Elemente, die er als mittelalterliche Komponente in die Rechnung einführt, selbst wieder bereits aus antikem Boden ihre Nahrung gezogen haben, worüber mein zweiter Vortrag einiges beibringen soll.

— „gibt sich stellenweise eine Entwicklung der auf sich selbst gestellten Persönlichkeit* zu erkennen, wie sie gleichzeitig im Norden nicht so vorkommt oder sich nicht so enthüllt. — Der Kreis kräftiger Frevler des 10. Jahrhunderts, einige Zeitgenossen Gregors VII., einige Gegner der ersten Hohenstaufen zeigen Physiognomien dieser Art. Mit Ausgang des 13. Jahrhunderts aber beginnt Italien von Persönlichkeiten zu wimmeln; der Bann, welcher auf dem Individualismus gelegen, ist hier völlig gebrochen; schrankenlos spezialisieren sich tausend einzelne Gesichter. Dantes große Dichtung wäre in jedem anderen Lande schon deshalb unmöglich gewesen, weil das übrige Europa noch unter jenem Banne der Rasse lag; für Italien ist der hehre Dichter schon durch die Fülle des Individuellen der nationalste Herold seiner Zeit geworden".

Glauben Sie nicht, daß ich durch Silbenstechereien Ihnen den Genuß des herrlichen Buches des großen Baslers verkümmern will, aber eine solche Unklarheit des Ausdrucks bei einem so bedeutenden Stilkünstler muß ihren tieferliegenden Grund haben. Deutlich ist, daß Burckhardt nicht, wie die Schulbücher zu tun pflegen, das Mittelalter bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts rechnet, und daß er unter der Zeit der Renaissance nicht, wie wir zu tun gewohnt sind, das Quattrocento und Cinquecento, das 15. und 16. Jahrhundert versteht, deren erstes ins Mittelalter, das zweite in die Neuzeit fallen würde. Aber er scheint eine Scheu vor einer von der Norm abweichenden ausdrücklichen Abgrenzung nicht überwunden zu haben. Wenn wir die ausgehobene Stelle unparteiisch betrachten, so scheint er das Mittelalter in Italien bis etwa 1300 zu rechnen; hier scheint ihm eine neue Zeit, die der Renaissance, zu beginnen, die er, nach anderen Stellen seines Buches zu schließen, bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts reichen läßt. Mit

* Burckhardt gebraucht ‚Persönlichkeit' und ‚Individualität' als Synonyma. Ueber einen andern Sprachgebrauch, der die beiden Begriffe trennt s. Lüdemann, Individualität und Persönlichkeit, Berner Rektoratsrede 1900. Ich schließe mich im folgenden dem Burckhardtschen Gebrauche an.

der ersten Abgrenzung würde er sich dann Michelet anschließen (dem er ja auch das Schlagwort von der Entdeckung des Individuums entnimmt), der mit diesem Datum das ‚moyen âge proprement dit' aufhören läßt. Dadurch rückt für Burckhardt Dante, der mir ein Hauptrepräsentant mittelalterlicher Lebensauffassung scheint, in den schroffsten Gegensatz zum Mittelalter. Man wird aber, um Burckhardts Anschauung gerecht zu werden, noch das 13. und sogar einen Teil des 12. Jahrhunderts als eine Art Vorbereitungszeit vom Mittelalter abtrennen müssen; denn er nennt Friedrich II. den ersten modernen Menschen auf einem Throne, und in den Carmina burana des 12. Jahrhunderts, die er fälschlich einem Italiener zuschreibt, sieht er bereits echte Renaissance. In seiner ‚Geschichte der Renaissance' hat er das in Beziehung auf die italienische Baukunst ‚Proto-Renaissance' getauft.

So ist er der Einteilung eines seiner Schüler, des Berliner Kulturhistorikers Breysig, nicht mehr so ferne, der bis 1150 das ‚frühe Mittelalter', von 1250 an das ‚spätere Mittelalter' rechnet und zwischen beiden eine Uebergangszeit von einem Jahrhundert annimmt*. Umgekehrt die Bezeichnung der Engländer, aber ähnlich ihre Periodisierung: ‚the dark age' bis zum 12. Jahrhundert, von da ab erst ‚the middle age', das eigentliche Mittelalter. Wenn ich schon das Jahrtausend von 500—1500, das wohl eine Gliederung verträgt, abteilen soll, so würde ich eine ähnliche Einteilung und Bezeichnung wählen: bis ca. 1150 ‚das dunkle oder frühe Mittelalter', dann zwei Jahrhunderte des ‚hohen Mittelalters', dann ein Jahrhundert des Uebergangs, daran anschließend die Zeit der Renaissance. Im ganzen lege ich auf solche Periodisierungen nicht viel Wert, aber man muß, wenn man den Burckhardtschen Satz ‚die Renaissance hat das Individuum entdeckt'

* Mögen bei Breysig sonst unter Ausdrücken wie Mittelalter auch nur Kulturstufen, nicht Zeitabschnitte verstanden sein, bei dem germanisch-romanischen Kulturkreis des Mittelalters und der Renaissance kommt es doch auf eine Zeiteinteilung hinaus.

nachspricht, darüber klar sein, wie er das Wort Renaissance verstanden haben will.

Gehen wir aber nach diesen Präliminarien auf den Satz selbst ein. Es ist natürlich gar nicht richtig, daß das Individuum irgend einmal entdeckt worden ist, und das hat auch Burckhardt gar nicht so aufgefaßt, aber seine Nachtreter meinens nun wirklich. Wenn man schon davon sprechen soll, so hat sich diese Entdeckung zu sehr verschiedenen Malen ereignet. Vom eigentlichen Altertum abgesehen findet sich diese Entdeckung im Abendlande zum erstenmal schon zu Ende des 4., Anfang des 5. Jahrhunderts bei den beiden großen Kirchenvätern Ambrosius und Augustinus, in den beiden Formen, die sich der Selbsterkenntnis, Seelenerforschung und Ichdarstellung als die nächsten darbieten, der Lyrik und der Selbstbiographie. Auch in den marmornen Metren der religiösen Gedichte des ersteren pulsiert für den, der sie nachzuempfinden versteht, das machtvolle Leben einer verstandesklaren und doch leidenschaftlichen Persönlichkeit. Im Orient aber hat ungefähr um die gleiche Zeit Gregor von Nazianz eine auch äußerlich höchst subjektive Lyrik mit einer wirklichen Autobiographie zu vereinigen gewußt*.

Das sechste Jahrhundert ist es, in dem das abscheidende römische Altertum sein Testament macht. Im Corpus juris des Justinian, in der lateinischen Grammatik des Priscian zieht es die Summe eines großen Teiles seiner geistigen Existenz, die dann als mächtiger positiver Faktor in das Haben des Mittelalters und der Neuzeit eingeht, und durch die Klostergründung des h. Benedikt schafft es das gewaltige Organ, das die Schätze seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Produktion einer späteren Zeit übermitteln sollte. Es ist kein Zufall, daß uns gerade in diesem Jahrhundert der letzte Römer in der Gestalt des Boethius entgegentritt. Sein ‚Trost durch die Philosophie' ist gewiß keine Autobiographie im Sinne des Augustinus, nicht einmal in dem des

* Misch, Geschichte der Autobiographie I, 383 ff.

Gregor von Nazianz, vielmehr ein langgestrecktes lyrisches Gedicht, in der Art der Selbstbetrachtungen des Marc Aurel, Auseinandersetzungen des durch äußere Ereignisse aufs tiefste erschütterten Menschen mit seinem besseren Ich, mit seinen eigenen höchsten Idealen, die Selbstbehauptung des Individuums bezeugend gegenüber den Schlägen eines blinden und grausamen Schicksals. Unpersönliche, blasse stoische Philosophie kann nur derjenige darin finden, der nicht bedenkt, daß diese Zeilen von einem Manne geschrieben sind, der im Kerker schmachtete, des Todes gewärtig.

Das siebente Jahrhundert ist eine Zeit der absteigenden Bildung. Feine Selbstbeobachtungen oder Fremdcharakteristiken werden wir in demselben nicht zu erwarten haben. Dagegen finden wir hundertfältig unter seinen „Volks- und Heerführern gänzlich fessellose Naturen, die wider Recht und Sitte sich ihren Platz erobern, die mehr als einmal in ihrem Leben alles an alles setzen, die hinderlichen Schwäger, Brüder, Väter und, wenn es darauf ankommt, auch die Herrscher, denen sie Treue geschworen haben, bei Seite stoßen. Die Geschichte der Herrschergeschlechter in diesen Zeiten trieft von Blut und Gewalttat, von Tücke und Meineid.“ „Den höchsten und stärksten dieser Herrenmenschen, den Mann, in dem nicht dieses Zeitalter nur, sondern das volle erste Jahrtausend germanischer Geschichte gipfelt, finden wir im achten Jahrhundert in dem großen Karl“*.

Der ist der ‚uomo universale‘, den man sonst nur der Renaissance zuzugestehen pflegt, Heerführer und Staatsmann in einer Person, Organisator im Größten und Kleinsten: der praktische Landwirt, der leidenschaftliche Jäger schreibt auch die erste deutsche Grammatik, sammelt alte Heldenlieder und erfindet deutsche Monatsnamen. Und er führt die erste deutsche Renaissance herauf für Wissenschaft und bildende Kunst und Literatur: wie er durch Uebertragung bronzener Kanzelgitter seinen Dom zu Aachen schmückt,

* Kurt Breysig, Kulturgeschichte der Neuzeit, II, 2. Berlin 1901.

so schmückt er seinen Hof mit den erlesensten Geistern des damaligen Europa, und Italiener und Engländer werden berufen, um antike Bildung und Formenschönheit auf den wilden Stamm des begabten Frankenvolkes zu pfropfen. Mit diesen erlesenen Geistern lebt er dann wie mit seinesgleichen, der Sänger und Gelehrte wandelt mit dem König auf der Menschheit Höhn, eine Akademie bildet sich wie an irgend einem Hofe des Quattrocento, und wie im 16. Jahrhundert beehrt man sich gegenseitig mit dem Namen eines Homerus, Flaccus und Maro. „Der Herr von Europa, der harte Kriegsheld, der unermüdliche Gesetzgeber seines Volkes, der Wächter über die Rechtgläubigkeit seiner Zeitgenossen zählt auch selber die Eier, welche ihm seine Verwalter von den Gütern schicken, befiehlt, welche Fruchtbäume gepflanzt werden sollen, hört argwöhnisch auf jeden rauhen oder falschen Ton seiner Sänger in der Kapelle, ist eifrig dabei, sich von Alcuin über den Unterschied der lateinischen Synonyme für ‚ewig' unterrichten zu lassen"*. Nimmt man noch seine Hartherzigkeit gegen Feinde hinzu, seine und seiner Familie Laxheit in sexuellen Dingen, so kann man sich ganz an einen Hof der Renaissance versetzt denken.

Das neunte Jahrhundert zeigt uns einen ähnlichen gekrönten Universalmenschen in dem milderen großen Alfred**. Aber vor allem läßt es gegen sein Ende ein Volk in die Erscheinung treten, das in seinem Typus von den anderen Völkern des Mittelalters wesentlich verschieden, auf einer weltfernen Insel sich zu freier, kräftiger Menschlichkeit entwickelt, aus sich heraus die Literaturgattung des realistischen Prosaromans schafft, der uns Charaktere schildert, wie sie das Leben geboten haben muß, stark

* Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit I.

** Nach Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, München 1907, wäre ins 9. Jahrhundert auch ein Hochstand der bildnismäßigen Auffassung der individuellen Persönlichkeit zu setzen. Vorsichtiger und nüchterner scheint mir über die einschlägigen Erscheinungen v. Bezold, Zur Geschichte des Bildnisses, im Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1907, zu urteilen.

und stolz, ohne Sentimentalität, ohne Gebundenheit durch Tradition und konventionelle Moral, sich selbst und die Welt mit offenen Augen objektiv betrachtend. Die Ideale dieser Isländer sind Kraft und Schönheit, keine Sünden- und Höllenfurcht bestimmen ihre Handlungen, religiöse und abstrakte Moral wirken wenig auf sie, nur ästhetische Abneigung gegen Schwäche und Gemeinheit. Ohne große Begabung für bildende Kunst zeigen sie doch eine große Fähigkeit der Beobachtung charakteristischer individueller Merkmale der menschlichen Physiognomie. Ueberhaupt steht das höchste der Erdengüter, die Persönlichkeit, in größter Wertschätzung: die Ausbildung aller körperlichen und geistigen Kräfte wird angestrebt. Wissenschaften wie Grammatik und Metrik werden ohne Vorbilder nur durch genaue Beobachtung des Tatsachenmaterials neu geschaffen, und grausame Krieger und schlaue Diplomaten sieht man sich ihrem Studium wie der Produktion formal raffiniertester Gedichte widmen. In sexuellen Dingen herrscht große Freiheit: auch Perversitäten werden als natürlich hingenommen. Das Ideal des Weibes ist nicht das des anschmiegenden, schutzbedürftigen schwachen Wesens, sondern wie in der Renaissance das der Virago, der dem Manne körperlich und geistig ebenbürtigen Genossin. Mann und Weib zeichnet gleichmäßig neben großer Leidenschaft eine ebenso große Verstandeskraft und Selbstbeherrschung aus. Alle Dinge und Menschen werden angesehen, wie sie sind, ohne einen Maßstab des Seinsollens. Auch dem Feinde läßt man Gerechtigkeit widerfahren, ohne daß aber dadurch die Feindschaft geschwächt würde. Schon Nietzsche hat in seinem ‚Fall Wagner' auf diese ‚Herrenmoral' der alten Isländer hingewiesen*.

* Die obige Schilderung gründet sich zum größten Teile auf die Collectaneen meines verstorbenen Lehrers Richard Heinzel. Von seinem Plan einer vergleichenden Darstellung der alten Griechen, der Isländer im Mittelalter und der Italiener in der Renaissance als einem gemeinsamen Typus, der den Gegensatz bildet zu dem konventionsgebundenen Menschen aller Zeiten, habe ich in der Zeitschr. f. österr. Gymnasien 1909 berichtet.

In Deutschland bringt dieselbe Zeit eine neue Entdeckung des Individuums in der Wiedergeburt der Lyrik. Zunächst wieder der religiösen, dann, über diese hinausgehend, von dieser angeregt auch der weltlichen. Eine solche Anregung hatte ja schon die ältere Hymnenpoesie geübt. Lassen Sie uns rückgreifend, da und dort auch vorgreifend, da die Hymnenpoesie ja mit der neuen Entwicklung nicht ausstarb, vielmehr neu belebt wurde und immer neue Schößlinge trieb — lassen Sie uns einen Augenblick bei dieser Wechselwirkung zwischen geistlicher und weltlicher Dichtkunst und Musik verweilen. Denn daß die Musik der Laien sich ganz unter dem Einflusse der Kirchenmusik entwickelt hat, ist wohl allgemein zugegeben; daß dasselbe aber auch von den Formen der Dichtkunst gilt, ist wohl nicht so allgemein bekannt und anerkannt.

Die alten Germanen hatten in der stabreimenden Langzeile gedichtet. Um die einfachste Form der neuen Poesie zu erzeugen, bedurfte es eines Anstoßes. Aus dem hymnischen Vierzeiler des h. Ambrosius ist unser ‚Schnadahüpfel' entstanden. Das älteste der Art ist uns in einer St. Galler Handschrift des 9. Jahrhunderts erhalten. Ein Spottverschen, wie es der Gattung noch heute entspricht:

Liubine ersazta sîna grûz	Castæ parentis viscera
unde gab sîna tohter ûz;	cœlestis intrat gracia,
to kam aber Starzfidere,	venter puellæ bajulat
brâhta imo sîna tohter widere.	secreta quæ non noverat.

65 Prozent der Hymnen des römischen Breviers zeigen noch heute diesen Rhythmus. Er war der eigentlich volkstümliche, und es kann uns nicht wundern, wenn wir ihn in der Poesie der Vulgärsprachen wiederfinden. Das französische Epos hat daraus wohl seinen Achtsilbler hergestellt, während Otfried, wenn er ihn seiner Evangelienharmonie zugrunde gelegt hat, sich dabei zugleich von der Rhythmik des ältern Alliterationsverses beeinflußt zeigt. Zu beachten ist dabei, daß die nachambrosianischen Hymnen größtenteils nicht mehr quantitierend, sondern rhythmisch, nicht

mehr nach Länge und Kürze, sondern nach Hochton und Tiefton gemessen waren, und daß einem germanischen Ohre ein jambischer Vers ‚æterne rerum conditor' mit einem trochäischen wie ‚laurea certaminis' gleich klang. Auch dieser trochäische Vers ‚Pange lingua gloriosi laurea certaminis' war wohl volkstümlich, wenigstens glaubt man ihn in einem der ältesten Troubadourversmaße wiederzufinden. An einer andern trochäischen Hymne, dem berühmten Morgenlied des Wächters auf der Zinnen, sehen wir deutlich das Eindringen der volkstümlichen Elemente und den Uebergang zu denselben in formaler wie inhaltlicher Beziehung. In formaler, weil uns der angehängte provenzalische Refrain klar zeigt, wie sich die vulgären Versformen aus den gelehrten entwickeln, in inhaltlicher, weil es die Entstehung des weltlichen Tageliedes von den vom Wächter gewarnten Liebenden aus dem geistlichen und das Unterschieben dieses weltlichen Stoffes unter die ursprünglichen geistlichen Formen verdeutlicht. In späterer Zeit hat die kirchliche Poesie durch ihre sogenannten Kontrafakturen weltlicher Gedichte ihre Revanche genommen. In jener Periode aber ist eine umgekehrte Beeinflussung der kirchlichen Rhythmik und Melodik durch das Volkslied nach dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnisse so gut wie ausgeschlossen*.

Die angegebenen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie die einfachen Formen unserer Volks- und Kunstpoesie auf die Hymnenstrophen zurückgehen. Aber kompliziertere Individualitäten verlangten nach komplizierteren Ausdrucksweisen. Aus dem Geiste der Musik wurde im 9. Jahrhundert der freie Rhythmus geboren. Erst gewissen Koloraturen als Texte unterlegt, erzeugten sich die Texte neue Melodien, und bald wurden nach ihrem Muster Texte und Melodien zusammen frei erfunden. In fesselosen Rhythmen strömte das befreite Empfinden dahin. Denken Sie an Goethes Oden, an die Strophen und Antistrophen griechischer Chorlyrik andererseits, so haben Sie eine ungefähre

* W. P. Ker, The dark ages. Periods of European literature I, 203.

Vorstellung von dem Bau jener alten Sequenzen. Der mittelhochdeutsche Leich, das französische Motett, der provenzalische Descort, die italienische Canzone gehen direkt auf dieses Vorbild zurück. Für die Nibelungenstrophe, die Moroltstrophe der deutschen Epik und so manche andere kann man die Muster in der lateinischen Lyrik nachweisen.

„Unter den Tönen des Gesanges und der Musik schlichen die neuen Formen des Dichtens unbemerkt ein." „Die neuen Dichtungsformen waren eigentlich die uralten. Denn sie waren die naturgemäßen. Das Volk drückte in ihnen Leid und Freud aus, die Gelehrten in lateinischer, die Ungelehrten in deutscher und französischer Sprache." Vom Komponieren der Texte war das Mittelalter über das Unterlegen derselben unter fertige Melodien, wie es später nur selten, etwa einmal von Ulrich von Lichtenstein geübt wurde, zum Ideal des Dichterkomponisten vorgeschritten, „und wenn zugleich Wort und Ton aus dem Herzen desselben Menschen kam, so mußte beides inniger zusammenpassen", so mußte dieses Produkt besser zum Ausdruck einer Individualität werden können als unsere heutige Dichtung, in der beides mit wenigen Ausnahmen getrennt ist. Wer aber heute über mittelalterliche Lyrik aburteilt, der möge bedenken, daß er einem gleicht, der sich über Wagnersche Texte mokiert, ohne die dazugehörige Musik zu kennen.

„Damit hatte die Dichtkunst den größten und wichtigsten Schritt getan, den sie überhaupt im Mittelalter getan hat. Die Leute in St. Gallen hatten das Bewußtsein und das Selbstvertrauen gewonnen, daß sie den Empfindungen, welche sie erfüllten, auch Ausdruck geben könnten." „Den Dichtern wurde der Mund geöffnet; sie wurden dazu gebracht, sich selbst ihre Singweisen und Strophen zu erfinden." Jedes „neue Lied sollte, wie neue Gedanken und neue Worte, so auch neue Formen haben. Solch ein Schaffen mußte die Persönlichkeit der Dichter stark entwickeln"*. Man sage nicht, die mittelalterlichen Dichter hätten

* Wilhelm Meyer, Fragmenta Burana. Berlin 1901.

doch keine Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht, man wiederhole nicht das Schillersche Wort vom Spatzengezwitscher. Wir wollen es Schiller nicht weiter übel nehmen, daß er nicht genug Mittelhochdeutsch konnte, um die Texte ordentlich zu verstehen; wer aber noch heute in der Lyrik der Kürenberger, Veldeke, Morungen, Reimar, Walther, Neidhart usw. nur den allgemeinen mittelalterlichen Urbrei und nicht den Ausdruck dichterisch und menschlich sehr verschiedener, scharf umrissener Persönlichkeiten sieht, der ist ästhetisch farbenblind oder ein krasser Ignorant.

Das 10. und der Anfang des 11. Jahrhunderts bringen Deutschland eine neue, die zweite Renaissance. Die Neubegründung des römischen Imperiums, die neugeknüpften Beziehungen zu Byzanz, die in der Heimführung einer oströmischen Prinzessin durch den deutschen Kaisersohn gipfelten, förderten die Bewegung. Ottos I. Bruder Bruno lernte selbst Griechisch, er reorganisierte die Hofschule, von der man seit dem großen Karl wenig mehr gehört hatte. Otto III. vor allem, „fast noch ein Knabe an Jahren, war an geistiger Bildung Männern vorausgeeilt; alles, was im Himmel und auf Erden ist, beschäftigte seinen Geist; sein Blick flog über die Weite der Welt hin und wandte sich zu der entferntesten Vergangenheit zurück". Er schämte sich seiner sächsischen Herkunft und ließ sich gerne einen Griechen von Geburt und einen Römer von Beruf nennen. Sein „Streben, den Siegesruhm Roms zu erneuern und mit der fürstlichen Pracht des griechischen Kaisertums seinen Thron zu umgeben", wurde durch seinen frei gewählten Lehrer Gerbert von Rheims, den späteren Papst Sylvester II. genährt: „Niemand hat lange vor Gerbert und lange nach seiner Zeit gelebt, der sich in gleicher Weise mit den Ideen des römischen Altertums erfüllt hätte; es gibt Briefe von ihm, deren Schreiber man eher in der Toga eines alten Römers als in der Kutte eines Mönchs vermutete"*. Echt renaissancemäßige Ruhmgier, Stolz auf das eigene

* Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit I.

Volk und das eigene Geschlecht drückt auch den Historikern Widukind und Hrotswith das Schreiberohr in die Hände.

Selbstbiographie und Lyrik habe ich die beiden großen Exponenten der Entdeckung des Individuums genannt. In den eine Selbstbiographie bildenden Schriften des Ratherius von Verona bietet uns nun das 10. Jahrhundert einen der wichtigsten Belege: „Mit einer unerhörten Rücksichtslosigkeit hat dieser äußerst belesene und geistig bewegliche Mann früh begonnen und bis ins Alter nicht aufgehört, nicht nur seine wechselnden Schicksale, sondern vor allem seinen Charakter in allen seinen Eigentümlichkeiten sich selbst und der Mitwelt klar zu legen." „Die Art und Weise, wie Ratherius sich ohne Erbarmen herunterzieht und bloßstellt, erinnert zuweilen an Rousseau. Auch Rousseau verfolgt gelegentlich den Zweck, unter dem Scheine von Sündenbekenntnissen . . . . . gerade seine guten Seiten hervortreten zu lassen, wobei er aber nicht wie Rousseau sentimental beschönigend, sondern scharf ironisierend verfährt . . . . . Und dennoch sind seine verzweifelten Stimmungen echt; diese Mischung von Tönen der Ironie und der Herzensangst enthüllt uns einen ungewöhnlichen, wenn auch innerlich friedlosen Menschen"*.

Es ist vielleicht die erste Schilderung der problematischen Natur** des Menschen, dessen Wollen und Können sich nicht decken, der nach Goethes Definition „keiner Lage gewachsen ist, in der er sich befindet, und dem keine genug tut". Auch jene große Selbstbiographie des 13. Jahrhunderts, die des geistreichen Narren Ulrich von Lichtenstein, hinter dem man es am wenigsten vermuten sollte, geht auf eine Weise aus, die ihn uns in die

* F. v. Bezold, Ueber die Anfänge der Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter. Erlangen 1893.

** Eine solche Natur muß wohl auch trotz seiner schließlichen Heiligkeit in derselben Zeit der ewig unstäte und nervös zappelige Johann von Gorze gewesen sein, s. Zöpf, Das Heiligenleben im 10. Jahrhundert. Teubner 1908. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance hsg. v. W. Götz I.

gleiche Gruppe einzureihen zwingt: Vier Dinge sind das Ziel irdischen Strebens, Gottes Huld, Ehre, Besitz, Bequemlichkeit; aber es gibt noch ein fünftes, „daz hat uns unsælde gegeben, daz heizet das versûmte leben*. der si wil elliu vieriu hân, der muoz si elliu vieriu lân. er sûmt sich hie, er sûmt sich dort, ern hat die mitte ern hat daz ort: der selben bin ich einer gar". Der Renaissance würde man zunächst dieses Naturell nicht zutrauen. Und doch hat es sich gerade bei ihren Größten geltend gemacht**, wenn man unter der problematischen Natur nur nicht den Willensschwachen allein versteht, sondern jeden, dessen Wollen und Können im Widerstreit stehn, was auch bei dem mächtigsten Können eintreten kann, wenn es durch ein noch gewaltigeres Wollen überflogen wird, was den davon Betroffenen aber immer zur Unruhe und inneren Friedlosigkeit verurteilt. Und wie sollte es auch anders sein, als daß gerade die Verfeinerung der Individualität zum Bruch, zur Zerrissenheit, die Ueberspannung des Wollens zum Widerstreit mit dem Können führt?

Das 11. Jahrhundert bringt die ersten großen Wallfahrten nach Palästina und an seinem Ende den ersten Kreuzzug. Wie diese Ereignisse zur Erweiterung nicht nur des geographischen Horizontes des damaligen Europäers beitragen, wie durch die Berührung so vieler verschiedener Nationalitäten des Abendlandes unter einander und mit fremdesten Völkerschaften jedes einzelne Geistesvermögen geweckt und der fruchtbarste Kulturaustausch herbeigeführt wird, das ist schon zu oft gesagt worden, als daß ich darauf weiter eingehen sollte. Bedingt schon das Kennenlernen so vieler fremder Sitten das Infragestellen der eigenen und somit das Anbahnen eines Bruches mit dem Traditionellen und

---

* „Das gibt uns Unheil und heißet das versäumte Leben" übersetzt Tieck. Liegt die Stelle Heines ‚Verfehlte Liebe, verfehltes Leben' in den Schlußstrophen der Romanze ‚Unterwelt' zugrunde?

** A. Weese, Renaissanceprobleme. Bern 1906.

Entwicklung des Individuellen, so mußte der sich in diesem Jahrhundert entspinnende Kampf zwischen den beiden höchsten Gewalten des mittelalterlichen öffentlichen Lebens, zwischen Kaiser und Papst, dadurch, daß er jeden einzelnen zwischen Gott und Cäsar wählen hieß, ihn aufs tiefste erschüttern und aufwühlen, aus den gewohnten Gleisen werfen und sich seinen eigenen Weg zu suchen zwingen.

Den Höhepunkt der Entwicklung des romanischen Baustils in Deutschland bringt uns dieses Jahrhundert: „Das ungeheure Selbstbewußtsein des fränkischen Stammes, wie es sich in dem Vorwort der Lex Salica ausspricht, beseelte die Meister, als sie in der Gewölbespannung das Unerhörte wagten*". In Italien die die Renaissance der antiken Kunstprosa und des römischen Rechts: „denn die folgenschwere Lehre des Irnerius bedeutet eigentlich doch, zweihundert Jahre vor Petrarca, die erste Renaissancetat**". Damit aber begrüßen wir die erste jener neueren Kulturwellen, die von Italien ausgehend, die europäische Menschheit befruchtend überfluten. „Der Kern dessen, was uns Renaissance κατ' ἐξοχήν heißt, der Uebergang der geistigen Führung der europäischen Kulturwelt an Italien, hat seine Keime im 11. Jahrhundert***".

Nicht nur eine neue Selbstbiographie, die Otlohs von S. Emmeram, bringt uns dieses Jahrhundert, nicht nur die erste weltliche Liedersammlung in lateinischer Sprache in der Cambridger Handschrift und das Erwachen der Minnelyrik in der Provence, sondern vor allem die Befreiung aus liturgischen Banden eines neuen und für die uns beschäftigenden Fragen besonders ins Gewicht fallenden Zweiges der Lyrik: des mittelalterlichen ernsten Dramas. Denn aus dem Geiste der Musik ist dieses entsprungen so gut wie das antike, und Nietzsche verkennt den Sachverhalt,

---

* F. Back, Mittelrheinische Kunst. Frankf. a. M. 1910. S. 2.

** M. Herrmann, Albrecht von Eyb. Berlin 1893. S. 46.

*** K. Burdach, Ueber den Satzrhythmus der deutschen Prosa. SB. d. k. preuß. Ak. 1909. S. 530.

wenn er meint, das moderne Drama sei im Gegensatz zum griechischen aus einem epischen Bedürfnis, Ereignisse darzustellen, geboren worden. Das moderne Drama entsteht als ein Teil der religiösen Lyrik und vergrößert sich, indem es immer mehr von derselben aufnimmt, wie die Sequenzen Wipos ‚Victimæ paschalis' und Notkers herrlichen Klagegesang der Rachel, denen sich später die Marienklage ‚Planctus ante nescia' und manches andere anschließen. Aber an den vor seinen leiblichen Augen stehenden Figuren des Dramas wird mehr als bei den nur mit den Augen der Phantasie geschauten der Epik das Individuelle der dargestellten Menschen klar. Pilatus ist von vorneherein eine zwiespältige Natur, und der weltkluge, sittlich wenig tiefe Mann sollte später im Osterspiel von Muri ausgezeichnet charakterisiert werden, aber auch Herodes, der mit den Füßen stampft und flucht, als er sich von den Königen gefoppt sieht, dann aber den Befehl zum Kindermord gibt, hat etwas Zwiespältiges für das Empfinden des Zuschauers, er ist zugleich komisch und gräßlich, und noch mehr sind das die Juden, die mit den Köpfen wackeln, mit den Händen fuchteln ‚imitando gestus Judæi in omnibus', um später mit ihrem wilden ‚kreuzige ihn' die andere Seite ihres Wesens zu enthüllen. Und wenn der Betrachter hier Dinge kennen lernte, die mit den einfachen Marken Gut und Böse sich nicht bezeichnen ließen, wenn er in sich selbst, indem er zugleich schauderte und lachte, Abgründe entdeckte, von denen er keine Ahnung gehabt hatte, so mußte der Anblick der ehrwürdigen Greise, des h. Joseph, der das Kindlein ungeschickt genug in die Windeln wickelte, des h. Petrus, der im Wettlauf zum h. Grabe keuchte, ihm ein gerührtes Lächeln entlocken, das doch der Verehrung keinen Abbruch zu tun brauchte. Man konnte also ein Heiliger sein und doch menschliche Schwächen haben, wie man ein Teufel sein konnte und dabei ein lustiger Bursche. In die tollen Possen des Quacksalbers mit seinem Knecht und seiner Frau wird bald, sie unterbrechend und immer wieder wie ein Refrain begleitend, der

erhabene Trauergesang der drei Marien klingen, wie Kasperles groteskes Nachtwächtergesinge von den Wehklagen des Faust und von dem gewaltigen himmlischen ‚accusatus, judicatus, damnatus est' begleitet wird*. Hier wurde der moderne Humor geboren und die ganze Skala der gemischten Empfindungen: der mittelalterliche Mensch verstand es laut zu lachen, wenn der h. Gangolph eine böse Frau damit bestrafte, daß er sie dauernd Töne hervorbringen ließ, die man schon im alten Griechenland durch Rutschen mit dem Stuhle zu verdecken strebte, und doch zugleich die Wunderkraft des Heiligen andachtsvoll zu verehren; das störte so wenig wie das tolle Fratzenwesen an den Chorstühlen die frommen Gedanken der Beter **.

Ich habe Sie bisher durch das dunkle Mittelalter geleitet und Ihnen zu zeigen versucht, wie vieles, was man sonst nur der Renaissance zuschreibt, sich bereits hier vorfindet, wie viele Keime hier in die Erde gesenkt werden, die zur Zeit der Renaissance ihre volle Reife erleben sollen. Und so rückt denn das große 12. Jahrhundert heran, das ich Ihnen mit ein paar Schlagwörtern charakterisieren kann: als das Jahrhundert der Entstehung des modernen Romans, der deutschen Lyrik, der Entwicklung der polyphonen Musik, des gotischen Baustils und der scholastischen Philosophie. Und dann das glorreiche dreizehnte, an dessen Anfang Deutschland das Nibelungenlied und Hartmann, Wolfram und Gottfried und Walther sieht, Italien Friedrich II. und den heiligen Franz; an seinem Ende aber Deutschland die mystische Philosophie und die Ent-

* Ich glaube allerdings, daß die Größe vor allem des älteren Dramas des Mittelalters noch nicht genügend gewürdigt ist. Ich sehe in demselben allerdings die Ansätze des großen Shakespeareschen Weltbildes, das Tragik und Komik nicht neben einander, sondern miteinander verbunden enthält. Doch möchte ich nicht so mißverstanden werden, als ob ich Shakespeare einfach aus dem alten Mysteriendrama herleiten wollte: Shakespeare ist eben eine Erscheinung der Renaissance, der wie diese überhaupt die schönsten Keime des Mittelalters unter dem Einflusse der neugewonnenen Antike zur Reife bringt.

** L. Maeterlinck, le genre satirique, fantastique et lierncieux dans la sculpture flamande et wallonne. Paris 1910.

wicklung des Städtewesens, Italien Dante, Cimabue und Giotto und die erste anatomische Sektion. Und dann das vierzehnte, die rechte Uebergangszeit mit seiner Gründung der Universitäten, mit den Brüdern van Eyk, mit Petrarca und Boccaccio, mit den Anfängen des Humanismus und der Reformation. Und es ward Quattrocento und Cinquecento und siehe da: die Renaissance.

„Man überschaue die Reihe der deutschen, der französischen, der englischen Könige, da finden sich wohl die verschiedensten Abmessungen der für dieses höchste Amt nötigen Willenskraft und Einsicht", so läßt sich ein deutscher Kulturhistoriker im Jahre 1901 vernehmen, „aber man hat den Eindruck, als handle es sich immer wieder eigentlich um dieselbe Gestalt, den frühmittelalterlichen König". Dieser seltsame ‚Eindruck', der, sollte man meinen, selbst vor einem oberflächlichen Vergleich des geschilderten Ottos III. mit seinem unmittelbaren Nachfolger ins Nichts verschwinden müßte, ist nicht aus einer Unkenntnis des gelehrten Verfassers zu erklären, sondern vielmehr aus der suggestiven Wirkung des Burckhardtschen Wortes.

Natürlich waren im Mittelalter die Menge der Menschen auf den höchsten Thronen wie in den tiefsten Niederungen der Gesellschaft Herdentiere, die nur ihren, allein durch das Herkommen gemäßigten Trieben lebten. Aber das waren sie auch im Altertum und in der Renaissance und das sind sie noch heute. Und im Mittelalter auch nicht mehr als heute: „die reich ausgeprägten Individualitäten, welche uns in den . . . Dichtern, Gelehrten, insbesondere aber in den Politikern, Fürsten und Bischöfen entgegentreten, können nicht aus einer Masse gleichförmig veranlagter Leute aufgestiegen sein, ihre Existenz setzt einen ganz ähnlichen Grad von Individualisierung von Gaben und Charakteren voraus, wie ihn die Neuzeit für sich beansprucht. Nur unsere Mittel, in den entfernt verschwimmenden Scharen die Einzelart zu erkennen, sind sehr unvollkommen, deshalb vermögen wir uns das Seelenleben

der Menschen jener Jahrhunderte schwer begreiflich zu machen*". Jenem dumpfen Trieb- und Traditionsleben entringen sich, wie im klassischen Altertum**, drei Hauptidealtypen: die des Gottesmannes, des Gentleman und des Helden, die Ideale der Heiligkeit, des Maßhaltens, der inneren Freiheit repräsentierend.

Den ersten dieser Typen meint man mit dem traditionsgebundenen Charakter des Mittelalters aufs einfachste vereinigen zu können; denn Religion heißt ja wörtlich Gebundenheit***. Und man hat ja recht, soweit man nur an Werkheiligkeit, an die Beobachtung vorgeschriebener Gebräuche, an die Hersagung überlieferter Gebete denkt. Ganz anders aber ist es, sobald hochgesteigertes Gefühls- und Phantasieleben des Gottesfreundes innigster Vereinigung mit der Gottheit zustrebt. Das ist ein höchstpersönliches Erlebnis, das wohl auch in Gesellschaft mit anderen erfahren werden kann, aber immer ein gesteigertes Bewußtsein der Individualität, ein Hinausgehen über die Allgemeinheit voraussetzt. Die Griechen unterscheiden, an uralte Vorstellungen des ‚Besessenseins' einerseits, des ‚Nichtbeisichseins' andererseits anknüpfend, Enthusiasmus und Ekstase, das ‚Eingegottetsein' und das ‚Außersichsein'. Im ersten Fall senkt sich der Gott in den Menschen hinab, dieser wird gotttrunken, des Gottes voll; im andern entfremdet sich die Seele des Menschen seinem irdischen Dasein, um sich außerhalb des Leibes mit dem Uebernatürlichen zu vereinen. Beide Zustände können wir bei den Mystikern des Mittelalters nachweisen, beides ist auch der Renaissance nicht fremd. Enthusiasmus zeigen in tiefster Verinnerlichung Michelangelos Sybillen. Aber auch Fra Bartolomeos prächtigen Kopf des Savonarola und Rafaels Sixtina möchte ich hierher rechnen. Ekstase ist der Frührenaissance im ganzen fremd: nur der Perugino hat sie bis zum Ueber-

* A. E. Schönbach, Walter von der Vogelweide. Dresden 1890. S. 7.

** Heinrich Gomperz, Die Lebensauffassung der griechischen Philosophen und das Ideal der inneren Freiheit, Jena und Leipzig 1904.

*** Anders neuerdings W. Otto, Religio und Superstitio. Arch. für Religionswissenschaft 12, 537 ff.

maß ausgebildet und sein Schüler Rafael ist ihm darin hie und da, in der h. Caecilie in Bologna, der h. Katharina in London, in der Transfiguration in Rom gefolgt. Musterbeispiele liefert dann der Sodoma in Siena. Bei Fra Angelico habe ich niemals weder Enthusiasmus noch Ekstase wahrnehmen können und weiß nicht, warum man ihn einen mystischen Maler nennt. Das eigentliche Herrschaftsgebiet der Ekstase ist aber das Barock, das sich hier, wie in vielen andern Dingen, als eine durch die kurze Episode der Renaissance unterbrochene Fortsetzung des Mittelalters darstellt.

Ist der erste Idealtypus der Heiligkeit natürlich zunächst in geistlichen Kreisen zuhause, so ist der zweite, der des Maßes, vor allem der Aristokratie eigen. So war auch in Griechenland jene Ethik der ‚kalokagathie', der ‚sophrosyne' adeligen Gesellschaftsklassen entsprungen, dann von Philosophen aufgegriffen, endlich von Aristoteles als ‚mesotes', als Mitte zwischem dem Zuviel und Zuwenig auf Flaschen gezogen worden. Es setzt bereits eine bewußte, starke Individualität voraus, denn nur diese kann das Bedürfnis fühlen, sich selbst Schranken zu setzen. Auch im Mittelalter ist dieses Ideal in den adeligen Schichten selbständig gewachsen, dann erst in Anlehnung an die antike Philosophie als ‚misura', als ‚mâze' theoretisch gefaßt worden. Dieses Begriffes sind aber nicht nur die theoretischen Erörterungen unserer mittelalterlichen Literatur voll, er wird auch in reichstem Maße in die Praxis übersetzt, und die Personen unserer mittelalterlichen Romane leben nach dem von ihm beherrschten Moralkodex. Dieser aber schließt zunächst ein triebhaftes Handeln aus, indem er ein Wählen zwischen zwei Extremen verlangt. Soll nun dieses Ideal in der höfischen Poesie zum Ausdruck kommen, so werden wir notwendigerweise in ihr die gebrochenen, nicht eindeutigen Charaktere bevorzugt sehen, deren Schilderung eine Analyse von Seelenbewegungen verlangen wird, wie sie bisher nicht dagewesen ist. Und wir werden aus diesem Ideal die Geburt des psychologischen

Romans herleiten, zunächst bei den Franzosen, die immer dessen Meister geblieben sind, und werden nicht mit Unrecht in diesem Roman die Erreichung einer neuen Stufe der Selbsterkenntnis des Menschen, einer neuen Entdeckung des Individuums sehen.

Dieses ethische Ideal ist zugleich ein ästhetisches, eine Verletzung des Maßes zugleich ein Abweichen von der Schönheitslinie. Seelisches Gleichgewicht und ästhetisches Verhalten: Sie wissen, daß wir seit WINCKELMANN, mit einseitiger Bevorzugung eines Standpunktes, geneigt sind, die Griechen unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Aber diese Auffassung ist älter als WINCKELMANN: bereits Rafael hat sie in seiner Schule von Athen festgelegt, diese edlen Gestalten der ewig heiteren, innerlich ausgeglichenen Griechenwelt. Es ist dies aber überhaupt das Ideal der bildenden Kunst der Hochrenaissance und des hohen Mittelalters, während Frührenaissance und Früh- und Spätmittelalter, soweit sie überhaupt auf Naturnachahmung ausgehen, einer realistischeren Richtung huldigen. Höfischkeit, cortesia, gentilezza verlangt diese Gesellschaft. Gott selbst wird von Gottfried von Straßburg wie vom h. Franziskus* als höflich gedacht, Beruhigung bei allem Bestehenden gelobt, scharfe Kritik, wie sie etwa Key im Kreise der Artusritter übt, getadelt: der immer heitere, entgegenkommende Gawein ist der Musterritter. Es bildet sich eine feine Umgangssprache, die alle krassen, übertriebenen Ausdrücke meidet, in die Dichtung eindringt und dort alles Heldenhafte, sogar in den Wörtern, als spielmannsmäßig verpönt: Wörter wie ‚Held' und ‚kühn' gelten dieser Sprache als unerlaubt. Eine Feinheit der ästhetischen Empfindung für elegante Satzbildung und reinen Reim entwickelt sich in diesen Zeiten, von der unsere grobhörige Zeit, die sich Reime von ‚doch' auf ‚hoch', von ‚küssen' auf ‚sprießen' gefallen läßt, freilich keine Ahnung hat.

---

* Blütenkranz des heiligen Franziskus. Jena 1908. Kap. 37, S. 97 vgl. auch GUILLAUME DE DOLE 5020 Gottes ‚courtoisie'.

Diese feine Gesellschaft bildet eine Art Freimaurerei in allen Ländern. Der französische Ritter steht dem deutschen näher als dem französischen Bauern. Andererseits wird die Geistlichkeit durch das gemeinsame lateinische Idiom zusammengehalten. Das gibt Ansätze zum Kosmopolitismus der Renaissance. Am deutlichsten ist das in Italien, wo bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts lateinisch, provenzalisch, französisch, deutsch gedichtet wird, aber überhaupt nicht italienisch. Aber andererseits werden auch die provinzialen und Stammesunterschiede verwischt. Es bildet sich in Deutschland, Frankreich, Italien eine Dichtersprache, die die Schärfen der Dialekte abschleift, einer Schriftsprache vorarbeitend. Es bildet sich ein Gefühl der Gemeinschaft der Nation, das wie zur Humanistenzeit neben dem Kosmopolitismus friedlich einhergeht.

Den beiden geschilderten Typen tritt als drittes Ideal das der inneren Freiheit gegenüber, der Typus des Menschen, der vom äußeren Schicksal unabhängig, in seinem inneren Bewußtsein sein Glück und sein Unglück findet. Im Altertum wird dieser Typus durch den Philosophen repräsentiert, im Mittelalter durch den Helden. Wenn wir von jenen metrisch und stilistisch fein ziselierten Epen der höfischen Welt herkommen, mit ihren eleganten psychologischen Analysen, ihren spannenden Abenteuern, den eingelegten geistreichen Reflexionen bedeutender Dichterindividualitäten, ihren fein pointierten Sentenzen, plastischen Vergleichen, ihrem rhetorischen Pathos und tiefen lyrischen Empfinden, und wir treten an das Nibelungenlied heran, mit der tötenden Langeweile während seiner größeren Hälfte, den nachklappenden, inhaltslosen vierten Flickzeilen, den stereotypen Wendungen, dem farb- und glanzlosen, durch kein Gleichnis geschmückten, wenig individuellen Stil — wenn uns dann aber doch dieses verpfuschte Epos mit magischer Gewalt anzieht wie kaum ein Homer, wenn wir wie in freierer, reinerer, höherer Luft zu atmen glauben als im höfischen Roman, wenn wir bei seiner Lektüre eine größere Lebensintensität zu em-

pfinden, unseren Schritt elastischer, unser Auge glänzender zu fühlen wähnen, — so sind daran die überlebensgroßen Gestalten des Liedes schuld, die uns ein anderes Ideal, das Ideal der inneren Freiheit vor die Seele führen. Wer so zu scherzen und zu sterben versteht wie Siegfried, der ist der inneren Freiheit voll: ein gewaltiger Kraftüberschuß wirft das eigene Leben spielend hin und her. In bewußterer Weise, seiner höheren Intelligenz entsprechend, zeigt uns denselben Typus sein großer Gegner Hagen. Der eine ist gut, der andere böse: aber das kommt bei den beiden wirklich nicht in Betracht. Ganz falsch wird Hagens Wesen aus dem Begriff der Treue erklärt. Er ist doch der eigentliche Herrscher, der Majordomus am Burgunderhof, und was er schützt, sind seine eigenen Interessen. Man nenne mir die Treue, die ihn zwänge, dem Knaben Ortlieb den Kopf herunterzuschlagen oder den seines Königs dem Henker zu überliefern. Wohl übt er Treue, Treue bis zum letzten Hauch — gegen sich selbst. Das aber ist nicht Gebundenheit, das ist höchste Freiheit. Und Freiheit von den äußeren Geschehnissen zeigt auch der Humor, den er bis zum letzten Momente nicht verliert. Er ist eine Herrennatur, ein Renaissancemensch, an dem man ästhetisch seine Freude haben muß, wie immer man seine Handlungen moralisch bewerte, ja dem gegenüber jedes moralische Urteil verstummt. Und auch der Dichter, der solche Figuren schaffen konnte, muß ein anderer gewesen sein, als die, deren Ideale die Heiligkeit oder das Maß waren. Er zeigt es schon in der Art, wie er sich zu seinen Figuren stellt: ohne die Maßstäbe von gut und schlecht, die sich bei jenen in subjektiven Urteilen immer vordrängen, sondern objektiv darstellend, naiv ohne Sentiment.

„All sein Tun und seine Leidenschaften", so schildert Burckhardt den homerischen Helden, „gehen bis an die äußersten Grenzen. Seine Idealität liegt in seiner schönen frischen Erscheinung. Dagegen ist er nicht heimgesucht von Edelmut, sogenannter Würde oder moralischer Vollkommenheit. Er stellt die völlig un-

gebrochene und naive Selbstsucht der menschlichen Natur dar, so unbußfertig als möglich, aber groß und wohlwollend". Das paßt auch auf Siegfried, nicht mehr ganz auf Hagen. Bei diesem zeigt sich das Bewußtsein seiner großen Individualität und das Streben, sich und seine Zwecke mit allen Mitteln durchzusetzen. Die Mâze existiert nicht für ihn, und wie wenig ihm die Religion gilt, zeigt sich bei seiner Mißhandlung des Kaplans. Das ist nicht altgermanisches Heidentum, wie man gemeint hat, sondern moderne Irreligiosität.

In anderer Weise als die deutsche Heldensage (zu deren Auffassung ihr Nationalepos, freilich rohere, Analogien bietet) haben die Franzosen das Recht des Individuums gewahrt gegen das Prinzip der Mâze, das auch ihre Theoretiker für nicht auf die Liebe anwendbar erklärten, sowie gegen alle konventionelle und religiöse Moral, indem sie das Recht der Leidenschaft und zwar vor allem das der vornehmsten, der Liebe, besangen. „Eine Auffassung der Liebe, wie sie sich vorher bei keinem Volke, in keinem Gedicht findet, von widerrechtlicher Liebe, von herrschgewaltiger Liebe, von Liebe, die stärker ist als die Ehre, die stärker ist als das Blut, stärker als der Tod, von Liebe, die zwei Wesen an einander fesselt mit einer Kette, die die andern alle und sie selbst zu brechen oder zu lockern unvermögend sind, von Liebe, die sie gegen ihren Willen erfaßt, die sie zur Sünde hinreißt, die sie ins Unglück führt, die ihnen den gemeinsamen Tod bringt, die ihnen qualvolle Schmerzen verursacht, aber auch berauschende Freuden so unvergleichlich und übermenschlich, daß ihre Geschichte demjenigen, dem sie einmal bekannt geworden ist, ewig am Himmel der Erinnerung strahlt mit wehmütigem und bezauberndem Glanze"* — diese Auffassung ist vielleicht entsprungen im Volke der Kelten, aber ausgebildet worden zur höchsten Kraft von einem Franzosen des 11. oder 12. Jahrhunderts, dem Verfasser des ältesten Tristanromans. Es ist kein

* Gaston Paris, Tristan et Iseut. Poèmes et légendes du moyen-âge. Paris, a. s.

Zufall, daß sich in einer späteren Bearbeitung gerade dieses Werkes eine frivole Behandlung des Instituts des Gottesurteiles findet. Aus einer grundverschiedenen und doch wieder verwandten Geistesverfassung heraus, wie in der deutschen Heldensage, hat sich hier eine hochmütige Gleichgültigkeit gegen die Religion, oder doch die Kirche, oder doch gewisse Einrichtungen der Kirche, der Repräsentantin des Heiligkeitsideals, herausgebildet. So begrüßen wir in der ‚joie' der Troubadours ein diesseitiges, dem kirchlichen entgegengesetztes Lebensideal; „der Geist, der diese Dichter beseelte, war in vielem schon der einer neuen Zeit. Von der Kirche und ihrem Zwange hatten sich die Besten innerlich befreit und ahnten das Menschheitsideal der Antike. Wäre der Name Vorrenaissance nicht zu oft schon mißbraucht, hier käme man beinah in Versuchung, ihn anzuwenden". „Noch Petrarca, der Lehrer der Humanisten, war ein Schüler der Troubadours"*. So wünscht Heloise, lieber mit Abälard in der Hölle zu leben, als ohne ihn im Paradiese. Und in weiterer Steigerung läßt sich der Held der graziösen Chantefable von Aucassin und Nicolette vernehmen: „Was habe ich im Paradiese zu tun? Ich will gar nicht ins Paradies, wenn ich nur Nicolette habe, mein süßes Mädchen, das ich von Herzen liebe. Ins Paradies kommen nur solche Leute, wie ich euch sagen werde. Dorthin kommen die alten Priester und die alten Lahmen und Krüppel . . . . . die kommen ins Paradies, mit ihnen habe ich nichts zu tun; aber in die Hölle will ich gehen; denn dorthin kommen die schönen weisen Meister und die schönen Ritter . . . .". So heißt es im ‚Guillaume de Dole' von den im Walde sich erlustierenden Rittern und Damen: „Da denken sie nicht an ihre Seelen, da gibt es keine Glocken noch Münster, denn nach denen besteht kein großes Bedürfnis, und keine Kapläne als die Vögel." Ganz ins frivole gewendet finden wir dann diese Stimmung in den Fableaux, den Vorläufern der italienischen Renaissancenovellen. Bei andern wieder vertragen sich die ver-

* E. Wechssler, das Kulturproblem des Minnesangs I. Halle 1909. S. 51.

schiedenen Ideale ganz gut, wie bei dem Bischof in der Fortsetzung von Crestiens Percheval, der dem beichtenden Gauvain unbedenklich Absolution gibt, weil er nur böse Männer getötet und nur mit schönen Frauen gesündigt hat*.

Ich muß hier abbrechen, obwohl noch gar viel zu sagen wäre. Aber das Gesagte mag genügen, um zu zeigen, daß das Mittelalter keine einförmige Masse ist, daß das Schlagwort von der Entdeckung des Individualismus nur sehr cum grano salis zu verstehen ist, daß sämtliche Tendenzen der Renaissance sich schon im Mittelalter vorfinden, mehr oder weniger entwickelt, und daß sämtliche Tendenzen des Mittelalters in der Renaissance wiederkehren. Wie von einer Proto-Renaissance im Mittelalter kann man von einer Deutero-Gothik in der Renaissance sprechen. Das sind nicht Rückfälle, als was wir es nur zu leicht anzusehen geneigt sind, sondern es ist ein wirkliches Fortleben, weil eben das Mittelalter gar nicht gestorben war zur Zeit der Renaissance, ebenso wenig wie das Altertum jemals zur Zeit des Mittelalters tot war. Und so leben sie noch heute in uns weiter, Altertum und Mittelalter und Renaissance; denn was einmal wirklich lebendig gewesen ist, das lebt durch alle Zeiten.

* Heinzel, Kleine Schriften S. 96. „Und geradezu für unmöglich müßten wir in Deutschland halten jene Werke einer spielenden Phantasie, welche heilige und weltliche Ideale zu einer ergötzlichen Mischung durcheinander mengt.“ H. führt als Beleg eine Reihe von Beispielen aus der französischen Literatur an, die ich oben nicht erwähnt habe. Aber so ausgeschlossen war solches auch in Deutschland nicht. H. führt in einem Nachtrag selbst Bruder Hansens Marienlieder auf. Ich verweise noch auf Marien Himmelfahrt in Mones Altdeutschen Schauspielen und auf die reizende an Kellers Tanzlegendchen gemahnende Erzählung in ‚Die heilige Regel für ein vollkommenes Leben‘. Deutsche Texte des Mittelalters XVI. Nr. 17, S. 40.

Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans.

Vortrag

gehalten am 9. Dezember 1909 in der Aula der Universität Bern.

Man hat seiner Zeit, als man im Homer das älteste literarische Denkmal zu besitzen meinte, das Epos für die älteste poetische Gattung überhaupt gehalten. Als man dann die Rigveda kennen lernte, hat man die Chorlyrik auf den Schild gehoben und hat diese als die primitivste aller dichterischen Kunstgattungen gefeiert. Man hat seitdem eingesehen, daß der Grundsatz des ‚quod non est in litteris non est in mundo' in die Irre führt, und daß man lieber als bei den künstlerischen Erzeugnissen der Kulturvölker sich bei denen jener der Natur am nächsten, der Kultur nach am tiefsten stehenden Rats erholen sollte. So hat man denn erkannt, daß eine weitausgebreitete und komplizierte Form wie das Epos kaum der Urzeit zuzuschreiben sein wird, während allerdings die kleineren epischen Gattungen, wie Märchen, Sage, Novelle, in jenem weiten Sinne, den wir von Boccaccio her kennen, eher Anspruch haben, jenen primitiven Zeiten zugeschrieben zu werden. Diese Dichtungsgattungen hat man früher recht spät angesetzt, infolge eines Mißverständnisses von Herders geistreichem Aperçu von der ‚Poesie als Ursprache des Menschengeschlechts' annehmend, daß alle ungebundene Rede später sein müßte als gebundene, und so kam man schließlich fast dahin, vorauszusetzen, daß die Menschen sich damals nur in Versen und Stabreimen unterhalten hätten und erst später wie durch einen Sturz aus einem seligen Himmel auf den nackten Boden der pedestren Rede herabgeschleudert worden seien. Jetzt sieht man allmählich ein, daß man die prosaische Erzählung phantastischer, geschichtlicher und allgemeinmenschlicher Tatsachen, die mehr oder weniger durch

Wiederholung künstlerisch fixiert worden sein werden, zu den Urformen dichterischer Produktion rechnen muß. Daneben muß man freilich epische Produktion in irgendwie gebundener Form gelten lassen. Wir können zwei Hauptgattungen unterscheiden, die freilich durch eine Menge Mittelformen in einander übergehen: die Ballade und das epische Lied. Die Ballade ist aus der jedenfalls uralten Chorlyrik hervorgegangen, den Liedern zum Preise der Götter, denen sich die Zaubersprüche anschließen, den Totenklagen, Hochzeits-, Jahreszeiten- und Kriegstanzliedern, endlich den Arbeitsliedern, die sich erst in letzter Zeit einen Platz an der Sonne zu erobern gewußt haben, bei denen allen sich ein episches Element einstellen kann*, das dann aber mit lyrischen Momenten aufs intimste gemischt ist, die der Ballade eben ihren eigentümlichen Charakter verleihen. Das epische Lied ist vielleicht erst später entstanden, hat vielleicht erst von der Ballade seine gebundene Form übernommen, ist aber im Gegensatz zu derselben der direkte Nachkomme der vorher genannten ungebundenen Erzählungsformen. Schon infolge dieser Entstehungsart werden wir von vorneherein mit Mischformen zu rechnen haben: die abstrakt reine Form des epischen Liedes aber unterscheidet sich von der Ballade durch das Fehlen jenes lyrischen Einschlages, womit dann größere Ruhe des Stils, größere Ausführlichkeit und größerer Umfang verbunden sind.

Ein episches Lied in diesem Sinne ist unser althochdeutsches Hildebrandslied. Man hat es mit Unrecht zu den Balladen gestellt, was schon durch seinen Umfang sich wiederlegt, da es,

* Schon durch ihren Namen als ‚chansons de toile' charakterisieren sich die altfranzösischen Balladen als solche Arbeitslieder. Wie solche erzählende Gesänge während der Arbeit aus irgendwie aufregenden Ereignissen, die das tägliche Leben unterbrechen, entstehen können, wird hübsch an den ‚digging songs' der Neger gezeigt von Walter Jekyll, Jamaican song and story, London 1907. Publications of the Folk-Lore Society LV. Später sind Nachahmungen älterer echter Arbeitslieder wie das Flachsbrecherlied bei Gottfried von Neifen.

wenn das Fragment im gleichen Stile vollendet wäre, eine Ausdehnung von ungefähr 250 epischen Langzeilen haben müßte. Freilich ist die Handlung großenteils in Gespräch aufgelöst, so daß ein dramatisches Element allerdings vorhanden ist und, wenn man will, auch ein lyrisches in der bewegten Rede des Alten, der das Schicksal beklagt, mit dem eigenen Sohne kämpfen zu müssen; aber die Hauptsache ist das nicht, und von dem Schwung, der Stimmungsfülle der Ballade, von der für viele derselben charakteristischen Dunkelheit und Sprunghaftigkeit ist darin nicht die Rede. Es ist ein kleines Epos, das sich von dem großen nur durch den Umfang und, damit im Zusammenhang, durch die geringe Fülle der berichteten Tatsachen auszeichnet. Es trägt aber alle seine Voraussetzungen in sich selbst: Dinge, die zum Verständnis notwendig sind, werden, wenn sie vor der Zeit der Erzählung liegen, rückgreifend in den Reden der Personen gegeben; zum Unterschiede von den epischen Einzelliedern, wie sie Lachmann aus Homer und den Nibelungen herstellen zu können glaubte, die zu ihrem Verständnis eine Kenntnis der abstrakten Sage voraussetzen und materiell in der Luft schweben, wenn sie auch formal manchmal Anfang und Ende zu haben scheinen.

Wenn aber auch nicht solche Lachmannsche Lieder, so können doch echte epische Lieder, wie wir sie im Hildebrandslied erkannt haben, oder balladenmäßigere wie die ags. Schlacht bei Finnsburg, oder richtige Balladen als Bestandteile des großen Epos angenommen werden, insoferne als kleinere Teile des gesamten Stoffgebietes zuvor in diesen kleineren Formen behandelt worden waren. Da diese aber abgeschlossene Ganze gewesen sein müssen, so werden sie natürlich manches enthalten haben, was in der Oekonomie des großen Epos durch vorhergegangene oder nachfolgende Erzählung überflüssig geworden ist, so daß sie jedenfalls nicht unverkürzt, vielleicht stark umgearbeitet, vielleicht nur nachgebildet, oder überhaupt nur dem Inhalt nach ins Epos aufgenommen sind, wobei das eine oder andere besonders gut und

kräftig Ausgedrückte als Schmuckstück dem neuen großen Gebäude aufgesetzt worden sein mag. Von einigen Gelehrten wird diese Entstehungsart geleugnet und angenommen, das Epos sei immer nur durch Anschwellung eines kleineren epischen Liedes, das aber den ganzen Stoff konzis behandelt hätte, zustande gekommen. Auch diese Entstehungsart ist zuzugeben, wenn man nur den Unterschied zwischen epischem Lied und Ballade im Auge behält, da aus einer reinen Ballade durch Anschwellung doch niemals ein Epos entsteht. Aber auch die erste Art der Entstehung ist durchaus nicht abzuweisen, ja wir werden sehn, daß auch die anderen kleinen Erzählungsformen wie Märchen, Novelle, Sage als Bestandstücke des Epos, ja selbst die Lyrik oder das Drama als Ornamente sowohl, wie sogar als äußere und innere Form gebende Bestandteile in Frage kommen können. Und dieser Versuch, bei jedem Epos die gewissermaßen chemische, nicht mechanische Zusammensetzung zu bestimmen, wird vielleicht das wichtigste methodische, auf andere Zeiten anzuwendende Resultat der heutigen Untersuchung liefern*. Das Wesentliche aber mußte in allen Fällen der Verfasser des Epos dazu tun: nicht nur daß er Lücken ausfüllen und Formen verbreitern mußte: er mußte in erster Linie die Form des neu zu schaffenden Gebildes im Kopfe tragen und in die Wirklichkeit umsetzen. Diese neue Form konnte er und

* So könnte man den Werther als eine erweiterte Novelle vom Wilhelm Meister als aus Novellen zusammengesetzt unterscheiden. Wobei man beim ‚Werther' noch von der Briefform und vom Brief als Dichtungsgattung zu reden hätte, vom Einfluß der ossianisch-elegischen Ballade, wie auch im Meister die Ballade als Ornament an der Harfner- und Mignonfigur erscheint. Für Hoffmanns ‚Elixiere des Teufels' hat vor kurzem Schissel von Fleschenberg, wie vorher bei den ephesischen Geschichten des Xenophon den Nachweis der ‚chemischen' Zusammensetzung aus Novellen geliefert. Daß meine Anschauungen von Kerr und Heuslers Theorien abhängig sind, brauche ich kaum des Näheren zu betonen, ebenso wenig wie meine Abweichungen von denselben. Auf die prosaische Sage als Ursprung und Bestandstück des späteren Epos hingewiesen zu haben, ist ein besonderes Verdienst von Voretzsch, der aber in der Ablehnung des historischen Liedes zu weit geht.

mußte er natürlich bei einem allerersten Epos, das noch auf keine Vorbilder blicken konnte, gewinnen durch Ausweitung bereits bestehender Formen; in den meisten historischen Fällen wird das aber nicht notwendig gewesen sein, sondern er wird die große Form gewonnen haben durch Anlehnung an bereits bestehende Exemplare des gleichen Typus, im Mittelalter an die Epen des Altertums.

Keines der Barbarenvölker, die die Erbschaft des Römerreiches verwalteten, weder Germanen noch Kelten haben ein Epos mitgebracht; die Epen, die wir kennen, haben alle das Vorbild der antiken Epen benutzt, mit einer einzigen Ausnahme, die gerade am Anfange der Entwickelung steht. Gerade das älteste vulgärsprachliche Epos, aus dem Anfange des 7. Jahrhunderts, das irische Táin bó Cúalnge, ‚Der Raub der Rinder von Cualnge', zeigt eine völlige Unabhängigkeit von den Epen der Alten und gibt uns daneben einen handgreiflichen Beleg dafür, daß man über die gewöhnlich einzig in Betracht gezogenen Gattungen des epischen Liedes und der Ballade hinausgehen muß, wenn man über die Bestandteile der großen erzählenden Dichtungen ins reine kommen will. Dieses große Epos, den Zug der Irländer gegen Ulster um eines hervorragend schönen Stieres willen beschreibend, ist nämlich in Prosa, die aber von balladenartigen Liedern unterbrochen wird, abgefaßt. Das aber ist die Form auch der kleinen irischen Erzählungen, der irischen Sagen. Diese keltischen Sagen mit dem oft grotesk-humoristischen Ton ihrer Prosa, der oft ossianisch-elegischen Weichheit ihrer Verspartien lernten die skandinavischen Wikinger bei ihren Raubzügen an die irischen Küsten kennen. Sie übernahmen die aus gebundener und ungebundener Rede gemischte Form und schufen das in der Weltliteratur in seiner Kraft und Geschlossenheit fast einzig dastehende Erzeugnis der norwegisch-isländischen Saga, die von dem wirklichen Leben und den wirklichen Menschen jener Zeit ein wohl hie und da gesteigertes, aber immer lebenstreues Bild von einer im Mittelalter unerhörten und auch später niemals übertroffenen inneren Wahrhaf-

tigkeit gibt. So bedeutend aber diese nordischen Prosaromane auch an sich sind, so haben sie doch auf das übrige Europa keinen Einfluß geübt, die Entwickelung unseres modernen Romans hat ihnen kaum etwas zu danken, und erst bei modernen skandinavischen Dichtern, bei Ibsen und Selma Lagerlöf läßt sich ihre Einwirkung nachweisen. In Irland selbst hat sich aus der kleineren Sage das genannte große Epos entwickelt, und einheimische Tradition gibt uns über dessen Entstehung einen für die Entstehung des Epos überhaupt interessanten Bericht. Der mit Namen genannte Oberste der Dichterzunft aus dem Anfange des 7. Jahrhunderts habe alle Dichter zusammengerufen und sie gefragt, ob sie ‚die Táin bó Cúalnge vollständig im Gedächtnisse hätten. Und sie sagten, daß sie von ihr nur Stücke wüßten'. Da ziehen zwei seiner Schüler aus, um die vollständige Erzählung zu suchen. Dem einen von ihnen erscheint einer der Hauptkämpfer in der großen Schlacht und überliefert ihm den Inhalt des ganzen Epos. Also die kleinen Sagen hat es schon vorher gegeben und auch das Bewußtsein ihres Zusammenhangs. Aber diese kleinen Bestandteile sind dann nicht einfach zusammengestückelt worden, sondern durch besondere Inspiration hat doch ein einzelner das Ganze neu geschaffen, mag auch noch so viel aus jenen Teilen in das neue Ganze übergegangen sein. Die schottischen und wallisischen Sagen, die wir uns diesen irischen analog zu denken haben dürften, sind dann mittelbar oder unmittelbar den nach England ausgewanderten Normannen bekannt geworden und haben die Grundlage abgegeben für jene Versromane, erst der englischen Kolonie, dann des Mutterlandes, auf die wir noch zu sprechen kommen, weil eben sie die Ahnherren unseres modernen Romans gewesen sind.

Nicht viel später als diese irische Ilias abgefaßt, steht neben ihr eine Odyssee in der ‚Seefahrt des Maelduin'. Hier aber ist schon der Einfluß der Antike formgebend gewesen. Die ins ungeheuerliche übertriebenen Berichte von tatsächlichen Erlebnissen irischer Fischer und Anachoreten sind mit mythischen Erzählungen

von den auf 150 Inseln im Ozean befindlichen Gefilden der Wonne und von den Gefilden der Strafe, die beide auf Erinnerungen der christianisierten Iren an vorchristliche heidnische Vorstellungen beruhten, verknüpft und nach dem Vorbild der Seefahrt des Aeneas bei Vergil zu einer Einheit gestaltet. Neben diesem erhaltenen sind uns noch andere ‚Imrama', Seefahrten bezeugt, aber nur in späteren Bearbeitungen erhalten oder verloren. Eine solche spätere, die auf einen Heiligen, den h. Brandan übertragen ist, hat sich die mittelalterliche Welt erobert. Alle haben sie die Schilderung der ‚happy otherworld' als Bestandteil, und so ist es wohl kein Zufall, wenn uns Irland auch die ältesten abendländischen Visionen von Himmel und Hölle bietet, die ersten Vorläufer der divina commedia. Sie blicken natürlich auf ältere orientalische Quellen zurück, auf die Johannes- und Petrus-Apokalypse, die Vision des Paulus u. a. m. Denn wenn wir nach den Einflüssen suchen, unter denen die alten Erzählungsformen sich qualitativ und quantitativ änderten, so dürfen wir neben den heidnisch antiken auch jenes große Korpus orientalischer und halborientalischer Herkunft nicht vernachlässigen, das uns in der Bibel überkommen ist, und neben einer Menge neuer Erzählungsstoffe und Formen auch lyrischen und didaktischen Inhalt bot, der offenbar auch nicht spurlos an dem empfänglichen Sinne der Neubekehrten vorüberzog und auch in ihre epische Produktion einging. Und an diesen festen Stock der biblischen Erzählung schlossen sich die Schwärme der Legenden an, die Visionen nach den Apokalypsen, die Märtyrerlegenden nach dem Ganzen der Evangelien gebildet, die Mönchslegenden nach der Episode von Christi Versuchung durch den Satan, auf geschichtlichen Tatsachen aufgebaut oder frei erfunden zur Einschärfung christlicher Tugenden und mehr oder weniger orthodoxer Glaubenssätze, lebendige Menschen oder abgeblaßte Typen schildernd, nicht selten beeinflußt auch durch alttestamentliche Charakteristik von Glaubenshelden, durch spätgriechische Romane, hellenistische Wundererzählungen und heidnische wie christliche Rhetorik.

Wir wenden uns der größeren Insel des britischen Reiches zu, in der im 8. Jahrhundert diese orientalischen Stoffmassen nach antiken Mustern unter Beeinflussung durch die verschiedensten von nah und fern einstürmenden lyrischen und rhetorischen Erzeugnisse zu einer Reihe von Epen verarbeitet wurden. Immer mehr rückt der Name eines einzelnen hervorragend begabten Mannes, Cynewulf, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Seinem Kreise scheint auch der Verfasser des ältesten weltlichen Versepos der Vulgärsprachen, des Beowulf, anzugehören. Aber während jene geistlichen Gedichte nur in den formelhaften Bestandteilen ihres Stils von den epischen Liedern und Balladen ihres eigenen Volkstums abhängig sind, hat hier zum erstenmal ein Dichter auch seinen Stoff diesen einheimischen Dichtwerken entnommen. Selbst ein Geistlicher und mit den Werken seiner Vorgänger und ihren Quellen, ebenso aber wohl auch mit lateinischen Epen wohl vertraut, hat er diesen die straffe Komposition entlehnt, mit der er alles der von ihm behandelten Zeit voraufliegende in rückgreifenden Episoden oder gelegentlichen Erwähnungen in ungemein geschickter und unauffälliger Weise unterbringt. Die aus der skandinavischen Urheimat mitgebrachten Märchen hat er mit den ebendaher stammenden Sagen von einem historischen Helden und mit einer vielleicht englischen Sage von unglücklichem Drachenkampf vereinigt, um genügenden Stoff für das große Epos zu gewinnen. Aber außer solchen, den Stoff seines eigenen Epos behandelnden Liedern hat er noch andere gekannt, die er episodisch einflicht oder erwähnt, wie auch Balladen, die sich in England zu einer eigenen Gattung, der heroischen Elegie, entwickelt hatten. Der durch diese angeschlagene elegische Ton zieht durch das ganze Gedicht, ungeachtet aller sich darin äußernden Heldenkraft, und schon die darin geschilderte Landschaft — wildes Meer, steile Felshänge, von Bäumen überhangene düstere Sumpfgegend — weist nach derselben dem Mittelalter sonst wenig genehmen Richtung*.

* A. Brandl, Englische Literatur, Pauls Grundriß II. — Grau, Quellen

Wenig können wir von einem andern altenglischen Gedicht sagen, dem Wäldere, weil dieses nur in kargen Fragmenten auf uns gekommen ist. Nur daß es die gleiche fromme christliche Gesinnung verrät, wie der Beowulf, also wohl auch einen geistlichen Verfasser hat. Wenn wir so die Geistlichen am Werk sehen, wie sie den altepischen Sagenschatz des Volkes episch verarbeiten, so könnten wir schon daraus, auch wenn sie uns sonst nicht bezeugt wären, auf die Existenz epischer Lieder von Spielleuten schließen, die in ihrer Tendenz den geistlichen Herren nicht paßten, und denen nun durch die neue größere, der gelehrten Bildung verdankte Form Konkurrenz gemacht werden sollte. Der Stoff des Wäldere ist uns bekannt, es ist derselbe, der in unserem Waltharius, dem Werke Ekkehards I. im 10. Jahrhundert, vorliegt. Damit kommen wir, da wir die kontinentalen Epen des Alten und Neuen Testaments im 9. Jahrhundert wohl übergehen können, zu dem ältesten, wenn auch nicht deutschen, so doch von einem Deutschen verfaßten großen Epos. Immer mehr bricht sich die Ueberzeugung Bahn, daß wir es in diesem prächtigen Werk nicht mit einer schülerhaften Bearbeitung eines deutschen Epos zu tun haben — wo hätte es denn damals ein deutsches Epos gegeben? — sondern mit der freien Schöpfung eines genialen jungen Dichters, der, durch Vergil angeregt, in Vergilscher Komposition, aber in dem Latein, das ihm geläufig war, mit viel eigener Erfindung, unter Benutzung der Tatsachen, die das ihn umgebende Leben seinem offenen Blicke bot, einen heimischen Stoff behandelte, der ihm vielleicht durch einzelne Lieder, vielleicht aber bloß durch prosaische Erzählung bekannt geworden war. Ein Epos ist freilich der Waltharius nur der gewöhnlichen Terminologie nach. Denn man merkt doch wohl, daß diese Geschichte eines Liebespaares, das gemeinsam aus Gefangenschaft

---

und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes. Halle a/S. 1908. Studien zur engl. Philologie XX. — F. Panzer, Beowulf. Studien zur germanischen Sagengeschichte I. München 1910.

entflieht, auf dem Wege von Räubern angefallen wird, deren sich der junge Mann dadurch erwehrt, daß er sie zum Einzelkampf in einem Engpaß verführt — daß diese Erzählung von einem Gedichte wie die Ilias dem Genus nach verschieden ist. Ich habe von jeher schon die Odyssee im Gegensatz zur Ilias als Roman bezeichnet, und freue mich für diese Ansicht jetzt auf eine Ausführung Finslers in seinem Buche über Homer verweisen zu können*. In diesem Sinne ist von den genannten nur das große irische Prosawerk ein Epos, mag in demselben auch etwa Cuchullin wie Achill in der Ilias vor den andern Helden hervortreten. Beowulf und Waltharius aber sind in diesem Sinne Romane, und zwar sind sie heroische Romane, die sich von den späteren unterscheiden wie die alte Tragödie vom bürgerlichen Trauerspiel**.

Ob etwas als ein Epos oder als ein Roman anzusprechen ist, wird vielfach auf die Beleuchtung ankommen, in die der Dichter die Tatsachen rückt, auf was er den Hauptstrom seines Lichtes fallen läßt: auf die großen, allgemeinen Geschehnisse? oder auf die Geschicke des Einzelnen? Unser Nibelungenlied ist sicher ein

---

* Georg Finsler, Homer. Teubner 1908. S. 214. „Der Ilias liegen die durch die Sage erhaltenen, durch die Poesie gestalteten Geschicke der einzelnen griechischen Stämme zugrunde. Die poetische Behandlung hat nicht vermocht, diese Grundlage ganz zu verdunkeln, wie es auch der nachträglichen Unterordnung des Stoffes unter das Motiv vom Zorn des Achilles nicht gelungen ist, dem Epos einen Hauptheld zu geben. Die Odyssee hingegen hat einen solchen, auf den sich alles bezieht, um den sich alles gruppiert. Sie zeigt viel mehr das ganze Leben ihrer Zeit als die Ilias, nicht Helden der Vorzeit, sondern Menschen der Gegenwart. Die Ilias ist im eigentlichen Sinne das große Epos, die Odyssee der in episches Gewand gekleidete Roman."

** Ihre Protagonisten sind Könige und Helden, und das ist nichts äußerliches, sondern es bringt den großen pathetischen Stil des Epos mit sich, durch den es mit diesem verbunden ist, ebenso wie durch den ungeheuren historischen Hintergrund, der Völkergeschicke vor uns aufrollt, der Griechen und Trojaner, der Nordseevölker, der unruhigen Nationen der Völkerwanderung.

Epos und kein Roman, ob aber die Nibelungias, die zu Ende des selben 10. Jahrhunderts entstand, dessen Anfang der Waltharius angehört, es ebenso gewesen ist, mag wohl gefragt werden. Wohl angeregt durch die Lektüre des Waltharius hat damals der Bischof Pilgrim von Passau seinem Sekretär Konrad den Auftrag zu diesem leider verlorenen Epos gegeben, von dem wir nur so viel sagen können, daß der Bischof selbst darin als Verwandter des burgundischen Königshauses eine Rolle spielte. Wir können daraus aber vielleicht schließen, daß der Dichter mehr, als es später das in seiner Objektivität klassische Nibelungenlied tun sollte, auf seiten der Burgunderkönige gestanden hat, ohne deshalb doch Kriemhild als Teufelin zu fassen, sondern vielleicht in einer Art Mittelstellung zwischen den nordischen und deutschen Quellen einen größeren Teil der Schuld dem Hunnenkönig zuschob, da er doch seinem Bischof mit der Zuschreibung der Zugehörigkeit zu diesem Geschlecht eine Ehre erweisen wollte. Und vielleicht ist dabei wirklich Kriemhild mehr als sonst zum Mittelpunkte der Handlung geworden, und damit das Epos zum Kriemhildenroman. Auf seiten der Burgunder mag die Hauptschuld von den Königen auf Hagen gewälzt und sogar bei diesem als einem Verwandten des Königshauses vermindert und zu diesem Zwecke die Gestalt des dem gelehrten Verfasser als Spielmann verhaßten Volker erfunden worden sein*.

An der deutsch-französischen Grenze ist die merkwürdige Gattung des Tierepos entstanden. Unter dem Einfluß der antiken satirischen Literatur hat ein Mönch einheimische Tiermärchen und antike, auf Grund ebensolcher Tiermärchen entstandene, mit

* G. Roethe, Nibelungias und Waltharius. Sitzungsberichte der k. preuß. Ak. d. Wiss. 1909. Den Unterschied dieser Nibelungias von unserem Nibelungenlied denke ich mir viel größer, als es Roethe zu tun scheint. Wenn im französischen Nationalepos Haguenon und Foucart als verbündete Verräter erscheinen, so dürfte das auf dieses lateinische Epos zurückgehen, das zugleich mit dem Drama und Sequenzen die letzten Einwirkungen Deutschlands auf Frankreich in literarischer Beziehung geübt haben dürfte.

einem moralisierenden Schlusse versehene Fabeln zu einem großen lehrhaften Gedicht verarbeitet, das von schärferen und geistreicheren Köpfen dann als Muster für echt satirische, in gleicher Art komponierte Romane, deren Helden Wolf oder Fuchs waren, verwendet wurde. Von Anfang an dürften dabei französische epische Lieder oder Balladen von dem ins Kloster getretenen Helden und von der halb furchtbaren, halb komischen Rolle, die er dort spielt, mit Einfluß geübt haben*.

So hat Deutschland das 10. Jahrhundert hindurch die Führung in der Produktion großer epischer Versdichtungen in lateinischer Sprache. Und im Anfange des 11. Jahrhunderts finden wir dort wieder eine höchst bedeutsame Erscheinung in dem leider nur fragmentarisch überlieferten Ruodlieb, dem ersten Erziehungsroman, den wir kennen, da man die Kyrupädie doch kaum als solchen bezeichnen kann, dem ersten frei erfundenen, der Hauptsache nach auf durchaus natürlichen Grundlagen beruhenden Roman des Mittelalters, der auch auf lange hinaus der einzige bleiben sollte, bis im 13. Jahrhundert die Flamenca den Reigen eröffnete, der am Ende desselben Dantes Vita nuova und Pseudo-Heinzeleins Minnelehre (da man von dem allegorischen Rosenroman wohl absehn kann) folgten, durch welche Zusammenstellung der letztgenannte freilich einer unverdienten Ehre teilhaft wird. Im Ruodlieb soll ein mit guten Anlagen ausgestatteter Jüngling durch das Leben selbst zum trefflichsten Manne erzogen und durch Erfahrungen zur Vollkommenheit geläutert werden. Es geschieht das hier im Anschluß an eine Reihe von Lehren, die zu Anfang des Gedichts ein König zum Lohn für geleistete Dienste dem Helden auf den Weg mitgibt. Lohn begleitet die befolgte, Strafe die verschmähte Lehre, und so zerfällt der ganze Roman in eine Reihe von Novellen, setzt sich aus einer solchen von einer Rahmen-

* Vgl. jetzt Th. Walker, die altfranzösischen Dichtungen vom Helden im Kloster. Tübingen 1910.

erzählung zu einem Ganzen verbundenen Serie zusammen. Aber diese einzelnen Bestandstücke sind von einer Realistik in allen Details, von einer Kraft und Eindringlichkeit der Sitten- und Charakterschilderung, die uns von den Höhen der Gesellschaft in ihre Niederungen führt, daß wir uns erstaunt nach den Anregern dieser Leistung fragen, die doch wohl dagewesen sein werden, wenn wir auch nicht nach Quellen zu forschen berechtigt sind. Nun weist uns vielleicht eine oder die andere der Geschichten selbst den Weg. So finden wir, daß der Held auf den Wunsch seiner Mutter eine Dame heiraten soll, von der er weiß, daß sie ein Verhältnis mit einem Geistlichen gehabt hat. Dieses Wissen benutzt er, indem er es ihr diskret andeutet, dazu, sie selbst zum Zurücktreten von der Heirat zu veranlassen. Dieser Streit zwischen Clericus und Miles um die Liebe eines Mädchens oder vielmehr der Streit darüber, wessen Liebe vorzuziehen sei, die des einen oder des andern, war ein beliebter Gegenstand mittelalterlicher Streitgedichte. „War ein holdes Mädchenpaar, edel von Geschlechte, Phyllis trug die Haare frei, Flora im Geflechte. Ob der Liebe sah man sie nur disharmonieren: Phyllis war Studenten hold, Flora Offizieren.“ Diese Streitgedichte gehören nun seit den griechischen Synkriseis des 5. Jahrhunderts vor Chr. zum Repertoire der Spielleute, mögen sie nun in verteilten Rollen oder von einem mit verstellter Stimme vorgetragen worden sein. Und in dieses Repertoire gehört auch der zahme Star, der im Hause der Mutter des Helden seine Kunststücke macht — wie er später in einem Minnelied des Heinrich von Morungen wohl aus gleichen Keimen erwachsen ist wie der sprechende Rabe, der in dem Spielmannsepos von St. Oswald die Rolle des Protagonisten spielen sollte —, wie er wohl in keiner damaligen Artistentruppe fehlte. Dorthin wies wohl schon im Waltharius die komische Figur des einen Gegners des Helden, der ein wenig sächselte, da wir wissen, daß Spielleute des Mittelalters und wohl schon die Ethologen des Altertums ihr Publikum durch Nachahmen von Dialekten zum

Lachen reizten. Und wenn die Fäden, die den antiken Histrio und Mimen mit dem Jongleur und Spielmann, die Mimus, Atellane und Commedia dell' arte mit einander und mit Farce und Fastnachtspiel verbinden, einmal klar gelegt wären, besser, als es bisher geschehen ist, dann würde auch die ungeheuer realistische Szene in unserem Gedicht, in welcher der freche junge Arlecchino den alten Pantalone mit dessen junger Frau betrügt, in ihren richtigen literarischen Zusammenhang eingereiht, der wohl auch durch das tragische Ende nicht ausgeschlossen wird, da der böse Arlechin den armen Pantalon erschlägt und dafür gehängt, aber die mitschuldige Colombine wegen ihrer aufrichtigen Reue begnadigt wird — mich würde auch dieser Ausgang nicht an jener Herleitung irre machen. Denn das Ganze weist mir auf diesen Ursprung aus der dramatischen und semidramatischen Literatur der Spielleute, gerade in dem, was seine rechte Eigentümlichkeit ausmacht, mit der es so vereinzelt aus der mittelalterlichen Literatur herausragt wie Petronius aus der römischen, in der er vielleicht auch durch die gleichen Einflüsse zu seiner Sonderstellung gekommen ist.

Das Ende des Jahrhunderts aber bringt uns die ersten großen Epen in der Vulgärsprache, und nun ist es Frankreich, das die Führung übernimmt und für das Epos wenigstens lange Zeit festhält. Denn ein Epos ist mindestens die erste der großen erzählenden Dichtungen, die wir nun zu besprechen haben, und die die neue Zeit heraufführen, das Rolandslied, das Lied von Kaiser Karls Feldzug in Spanien gegen die Ungläubigen, von Ganelons Verrat, von Rolands und seiner Genossen Fall, mag auch Roland noch so mächtig aus seiner Gesellen Menge heraustreten. Es sind große Völkergeschicke, die sich entscheiden, und das Schicksal Rolands ist nur eines von vielen. Es ist das erste vulgärsprachliche Epos seit dem Beowulf, steht aber was Kraft der Charakteristik und Konzentration des Interesses anlangt, weit über diesem. Wer auch nur die Uebersetzung von W. Hertz lesen

kann, wird die Empfindung bekommen, daß er es hier mit einer der größten Leistungen der Weltliteratur zu tun hat. Auch derjenige, der in deutscher Kultur aufgewachsen, für die klassische französische Tragödie des 17. Jahrhunderts nicht viel übrig hat, wird diesem Franzosen des 11. Jahrhunderts nicht fremd gegenüber stehn, während grade seinen Landsleuten, wenn man von Fachgelehrten absieht, die volle Schätzung dieses Ewigkeitswerkes noch immer abgeht. Auch dieses ist natürlich nicht aus dem Boden gestampft worden, auch hier haben wir Vorgänger und Vorbilder anzunehmen: die kleinen epischen Lieder über das selbe Thema und den Anschluß an das Vergilsche Epos. An den ersten scheint mir nicht zu zweifeln, da uns ein solches episches Lied oder vielleicht auch ein kleines Epos, das den Stoff behandelt, als von dem Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Hastings 1066 gesungen bezeugt ist. „Der Taillefer ritt vor allem Normannenheer, auf einem hohen Pferde mit Schwert und mit Speer; er sang so herrlich, das klang über Hastingsfeld; von Roland sang er und manchem frommen Held. Und als das Rolandslied wie ein Sturm erscholl, da wallete manch Panier, manch Herze schwoll, da brannten Ritter und Mannen von hohem Mut; der Taillefer sang und schürte das Feuer gut.“ Und daß er der Antike die Form des Epos entnommen hat, scheint mir bei dem gelehrten Manne, der selbst den Homer zitiert, worunter er freilich nur einen kümmerlichen späten lateinischen Auszug meint, nicht unwahrscheinlich. Doch möchte ich mich jedes näheren Urteils enthalten, solange die versprochene Untersuchung eines unserer geistvollsten französischen Romanisten über diese Fragen noch aussteht.

Wie die Odyssee neben der Ilias, so steht neben diesem Epos das Alexanderlied des Aubry de Besançon. Schon seine durch lateinische Bearbeitungen des 4. und 10. Jahrhunderts vermittelte Quelle, das griechische Alexanderbuch, hat den Typus eines heroischen Romans, der freilich etwas ungleichmäßig aus anekdoten-

hafter Geschichte, aus rhetorischer Charakteristik und fabelhaften Reiseberichten zustande gekommen ist. Unser Alexanderlied ist denn auch innerlich heroischer und in gewissem Sinne antiker empfunden als seine Vorbilder. Während diesen Alexander wie den alten Rhetorenschulen der Typus des Typhos, der Aufgeblasenheit, der Selbstüberhebung ist, steht unser Gedicht diesem Uebermenschen und gerade seinem Uebermenschentum mit warmer Sympathie gegenüber. Darum biegt es die Geschichte mit kühnem Griffe um: in der ersten Schlacht läßt es seinen Helden den Darius persönlich im Kampfe fällen und schließt sofort nach diesem entscheidenden Siege, im Momente des gewaltigsten Triumphes, nachdem es den Helden auf die höchste für einen Herrscher erreichbare Höhe geführt hat, im Augenblicke, da er die ganze Welt sich zu Füßen liegen sieht. Trotzdem der Dichter seiner Bildung nach gewiß Geistlicher gewesen ist, vertritt er doch ein antiasketisches und humanistisches Ideal wie vielleicht keiner außer ihm vor der Renaissance. „Dit Salomon al primier pas, quant de son libre mot lo clas: est vanitatum vanitas et universa vanitas. Poyst l'omne fraynt enfirmitas, toyl li sen otiositas, solaz nos fay antiquitas que tot non sie vanitas". Man muß hier nicht mit P. Meyer ‚solaz' in der gewöhnlichen französischen Bedeutung als ‚jouissance' übersetzen, sondern, was bei diesem eine latinisierende Kunstsprache schreibenden Autor nicht wundernehmen kann, in der altlateinischen Bedeutung von ‚Trost', um die ganze Tiefe und Gewalt dieser einleitenden Strophe zu fühlen. „Salomon sagt im ersten Vers, da er die Stimme seines Buches erhebt, ‚est vanitatum vanitas et universa vanitas'. Wenn die Krankheit den Menschen bricht, wenn die [durch das Alter aufgezwungene] Muße ihm den Verstand raubt, dann mag uns das klassische Altertum [d. h. die Erinnerung an die in der Zeit des Altertums begangenen Großtaten] den Trost geben, daß doch nicht alles Eitelkeit sei." Kein Wunder, daß ein solcher Gedanke nicht verstanden und sowohl von modernen Philologen als auch von schwächlichen Uebersetzern wie der deutsche

Lamprecht in sein Gegenteil verkehrt wurde. Leider ist uns nur ein kurzes Fragment des herrlichen Gedichtes im Original überkommen, den Rest müssen wir uns aus schlechten Bearbeitungen rekonstruieren. Aber was erhalten ist, muß auf den Empfänglichen den größten Eindruck machen. „Reys Alexander quant fud naz, per granz ensignes fud mostraz: crollet la terra de toz laz, toneyres fud et tenpestaz, lo sol perdet sas claritaz, per pauc no fud toz obscuraz, canget lo cels sas qualitaz, que reys est forz en terra naz.“ Klingt es nicht wie der Aufmarsch eines siegreichen Heeres?

Ein Epos wie das Rolandslied ist auch der in seinem älteren Teil ziemlich zeitgenössische Guillaume d'Orange. Auch hier ist Guillaume nur der Protagonist, nicht der Held im poetisch-technischen Sinne. Die eigentlichen Helden sind auch hier wie im Rolandslied die Christen in ihrer Gesamtheit und ihre Gegenspieler die Heiden. Und daß die Entführung einer heidnischen Frau den Anlaß zum Feldzug der Heiden gegeben hat, macht es nicht mehr zum Roman als die Ilias, mag auch Guiborg stärker in den Vordergrund treten als Helena. Wie im Rolandslied die Partei der Gegenspieler durch einen aus den Christen selbst, den Verräter Ganelon, verstärkt wird, so ist auch hier doppeltes Spiel und Gegenspiel, Christen und Heiden, aber innerhalb der Christen wieder das Heldengeschlecht der Aymeriden, der geborenen Heidenbekämpfer, und auf der anderen Seite der sittenlose französische Hof. Und zur Tragik steigert sich dieser Gegensatz dadurch, daß die Führerin dieser zuchtlosen Rotte selbst eine Angehörige dieses Geschlechtes ist, Guillaumes eigene Schwester, die Königin von Frankreich, die, während ihre nächsten Verwandten auf fernen Schlachtfeldern für die Ehre Frankreichs und des heiligen Glaubens ihr Blut verspritzen, daheim den schwachen Gemahl mit Höflingen* und Geistlichen betrügt und sich zügellos in unwürdiger

* Daß die Chançun de Willames älter ist als die Bataille d'Aliscans, hätte nicht bezweifelt werden sollen. Das geht schon aus der ungeschickten Fortlassung des Anfangs hervor, wodurch der Höfling

Gesellschaft jeder Lust hingibt. Während aber in dem klassisch abgetönten Rolandslied auch der Gegenspieler Ganelon durchaus würdevoll gehalten ist, ein schöner, edler, nur durch Leidenschaft verblendeter Mann, sind die grotesk komischen und tragischen Situationen, die sich hier aus den Kontrasten ergeben, charakteristisch für den barock realistischen Stil unseres Dichters. Gleich im Anfang wird der Liebhaber der Königin betrunken eingeführt, seine Prahlerei am Tage vor der Schlacht und seine Feigheit, nachdem er den Rausch ausgeschlafen hat und die Heiden heranrücken, in Situationen, die eine an Drastik die andere übertreffen, geschildert. Und wenn dann Guillaume vor versammeltem Hofe der entarteten Schwester ihre Sünden vorhält, so erinnert das an die letzte Rede Valentins an die Seinigen im Faust auch in ihrer soldatischen Derbheit. Ein zweiter wichtiger Unterschied vom Rolandslied ist, daß der Dichter ausgesprochenen Balladenstil schreibt, mag er nun Balladen benutzt haben, die seinen Stoff behandeln, oder andere nachgeahmt haben, die etwa von den Stoffen sangen, die er gelegentlich zitiert und aus deren Nennung man mit Unrecht auf Existenz der diese Stoffe behandelnden Epen schon in dieser Zeit geschlossen hat. Balladen sind jedenfalls als Bestandstücke seines Epos anzusprechen.

Während diese drei, jedes in seiner Art, höchst bedeutenden poetischen Werke auf dem französischen Kontinent wenigstens der Hauptsache nach entstanden sind (mag auch der angelsächsische Name eines Sarazenen in den beiden die Nationalsage behandelnden Epen zu denken geben), während so die Wiedergeburt des Epos dem französischen Mutterlande angehört, ist der moderne Roman, der Liebesroman auf französischem Kolonialgebiet entstanden, in dem durch die ausgewanderten, französisierten Normannen der romanischen Zunge halb gewonnenen, dann mehr als

---

Tiebaut mit dem Heidenkönig gleichen Namens zusammengeworfen und die Königin von Frankreich in ein ganz unmögliches Liebesverhältnis mit letzterem geschoben wird.

zur Hälfte wieder verlorenen England. Man wird von vorneherein voraussetzen, daß diese Entstehung des Liebesromans mit einer gewissen Entwickelung der Lyrik zusammenhängen wird, der Lyrik im eigentlichsten Sinne, der Liebeslyrik, nicht der bisher mehrfach erwähnten episch-lyrischen Dichtungsart, der die Ballade entsprossen ist. Nun ist eben in jener Zeit, in der Provence, nicht diese Lyrik überhaupt, wohl aber die Kunstlyrik entstanden, sie ist erst damals, vor allem durch das Beispiel eines mächtigen Herrn, wie Graf Wilhelm von Poitiers war, der als der neunte seines Namens 1071—1127 regierte und uns als der erste Troubadour bekannt ist, in die höchsten aristokratischen Kreise gedrungen. Dieser Graf von Poitiers hatte nun nahe Beziehungen zu den Normannen und zu England, und auf seinen Urkunden finden wir nicht nur vielfach anglo-normannische Edle als Zeugen fungierend, sondern unter diesen auch einen Walliser Bledri, der in Urkunden 1091—1147 nachgewiesen ist, in deren einzelnen er den Beinamen *Latinator*, der Uebersetzer, führt, und identisch scheint mit einem Bledhericus, der uns als hervorragender Erzähler genannt wird, und mit einem Breri, der einen Roman von Tristan verfaßt hat, und einem Bleheris, der einen Gralroman gedichtet und eben jenem Grafen von Poitiers gewidmet hat*. Da uns diese Romane nur

* J. L. Weston, The legend of Sir Perceval. II. London 1909. Mit Recht hält Miß W. auch den Meister Blihis für identisch, den die Elucidation, die Einleitung des Pseudo-Crestien als Quelle nennt, und endlich auch den Blihoblineris, den dieselbe an anderer Stelle als einen Artusritter und zugleich als Gewährsmann für gewisse Fakta nennt. Infolgedessen ist es mir wahrscheinlich, daß er die Dinge erzählt hat, als wäre er Augenzeuge und Mitwirkender gewesen, eine Form der Erzählung, die wir auch sonst bei den Kelten finden, vgl. den Fergus in den Táin-bó-Cúalnge, den Oisin-Ossian in der Finnsage und noch andere, auf die mich A. Nutt freundlich hinweist, bei den Angelsachsen Widsidh und Deor, bei den Alten Dictys und Dares u. a. m. Dafür spricht auch, daß er im Tristan des Eilhard, im Gralromane des Kyot als Mitwirkender in einer Nebenrolle erscheint. Crestien hat ihn infolgedessen in dem Ritterverzeichnisse des Erec in seine Liste von Artusrittern aufgenommen und von da ist er weitergewandert, bis in den Bliomberis des Alxinger.

in späteren ganz freien Ueberarbeitungen erhalten sind, können wir nicht viel über dieselben aussagen. Wir wissen nur, daß eine Episode des ersten, die von Tristan als Narr* auf eine Romanze des Grafen von Poitiers zurückgeht, und wohl noch manches andere von dem novellistischen Material der beiden Romane sich auf Erzählungen des lustigen Grafen zurückführen wird, von dem die Historiker berichten, daß er die lustigsten Jongleurs in lustigen Geschichten übertraf. Und von dem Gralroman wissen wir noch, daß nicht Percheval, sondern Gauvain, König Artus' Neffe dessen Held gewesen ist.

Der Gauvaingralroman ist der erste jener Artusromane, in denen ein Held nach einem unbekannten Ziel ausreitet, auf dem Wege zu demselben Ungeheuer und Riesen besiegt und Unterdrückte befreit und Jungfrauen rettet, nicht ohne dabei von den Geretteten den holdesten Lohn davonzutragen. Ein solcher Held ist Gauvain, der Neffe des Königs Artus, ein solcher Held ist auch Lanzelet, dessen Roman ich ebenfalls in recht alte Zeit, jenem Gauvain zunächst, hinaufrücken möchte in jener Form, in der ihn uns seine deutsche Uebersetzung, da er selbst im Original verloren ist, im Anfange des 13. Jahrhunderts gibt. Das zweite Werk des Bledri, der Tristan aber ist der erste eigentliche moderne Liebesroman, dessen Anfang und Ende und alleiniges Thema die Liebe ist, und die Konflikte, in die ein edles Menschenpaar durch die unseligste aller Leidenschaften verstrickt wird.

---

* Außer auf die Geschichte vom verstellten Narren, die beim Grafen von Poitiers zum erstenmal in der Literatur erscheint, weise ich noch auf das Minnelied hin, in dem er sagt, daß durch die Kraft der Liebe der Kranke gesund werde und der Gesunde krank, der Weise werde zum Narren, der Schöne gebe seine Schönheit auf, der Höfische werde zum Vilain und der Vilain werde courtois. Wenn das letzte auch ein Gemeinplatz der Minnelyrik ist, so gilt das von allem Vorhergehenden durchaus nicht, vielmehr scheint mir dieses ohne Beziehung auf die Sage von Tristan nicht verständlich; denn dieser stirbt, weil die Geliebte nicht zur Zeit da ist, und wäre durch ihre Gegenwart geheilt worden, er hat sich ihr zuliebe in einen Narren und Vilain gewandelt und hat als Aussätziger seine Schönheit entstellt.

Während diese Versromane für die erobernde Herrenrasse der Anglonormannen in England geschaffen werden, erblickt eben dort der erste Prosaroman, also Roman in unserem Sinne, in einer Vulgärsprache, das Licht der Welt, an der Wende des 11. und 12. Jahrhunderts: nach seiner Sprache, die sich auf die niederen Volksschichten zurückgezogen hatte, für diese bestimmt. Dieser älteste englische Prosaroman ist eine Uebersetzung eines lateinischen aus dem sinkenden Altertum, des Apollonius von Tyrus, den ich abweichend von anderen noch immer für die Bearbeitung eines älteren griechischen halte. Dieser Roman hat die Welt erobert, er ist in Uebersetzungen und Bearbeitungen in sämtliche Sprachen Europas gedrungen; aber die berühmteste Bearbeitung desselben ist in derselben Sprache abgefaßt wie seine allerälteste Uebersetzung: das Drama Perikles von Shakespeare, das noch heute etwa einmal über die Bühnen geht und den Ruhm des alten Stoffes aufrecht erhält. Die Geschichte von dem Prinzen, der aus seinem heimatlichen Reiche vertrieben, Schiffbruch leidet, im fremden Lande als armer Musiklehrer Herz und Hand der Prinzessin gewinnt, auf der Rückkehr in sein heimatliches Reich die geliebte Frau verliert, nach langen Jahren sie und ihre Tochter unter abenteuerlichen Umständen wieder findet, diese ganz nach dem Typus des spätgriechischen Romans gebaute Geschichte hat in allen Zeiten und Ländern die Gemüter der Menschen gerührt.

Wie hier im fernsten Westen, so erlebt dieser spätgriechische Roman seine Auferstehung um die Mitte des 12. Jahrhunderts auch in seiner eigentlichen Heimat. Man hat die drei Romane, die hier in Frage stehen, zwei Versromane und einen Prosaroman, zu sehr vom Standpunkte des klassischen Philologen betrachtet und ist ihnen dadurch nicht gerecht geworden. Der Typus ist mutatis mutandis derselbe wie in dem besprochenen Apolloniusroman. Aber es scheint mir nicht historisch gedacht, wenn man Bekenntnisse eines Helden wie „Die Jungfrau schenkt nun wie üblich ein, ich aber trinke wie nicht üblich und trinkend trinke

ich nicht und nicht trinkend trinke ich Liebe . . . . . und trinkend drücke ich mit dem Fuße den Fuß der Jungfrau, sie aber mit der Zunge schweigend spricht mit Gebärden und sprechend schweigt sie etc.“ — wenn man derartiges einfach albern findet, was jeder mittelalterliche Mensch im Orient wie im Occident sicher reizend gefunden hätte, wie er auch die verdrehten Haltungen und das stereotype Lächeln gothischer Statuen und Bilder reizend gefunden hat. Ein Gleichnis wie das, in dem das von den Rudern gepeitschte Meer mit einem alten Weibe verglichen wird, dessen tränennasse Wangen geohrfeigt werden, während sie selbst heult, schreit und spuckt, finde ich von direkt Shakespearischer Gewalt, und wer an der realistischen Schilderung des Tanzes einer betrunkenen alten Vettel Anstoß nimmt, wird auch den Bauernszenen niederländischer Maler verständnislos gegenüberstehen, indem er sie nach dem Maßstab, den er an antike Statuen zu legen gewohnt ist, beurteilt.

Unterdessen war die neue epische Form aus Frankreich nach Deutschland gedrungen. Zuerst in unbehilflichen Uebersetzungen, die nur von dem spielmännischen Stile kleinerer epischer Lieder einige Reize entlehnen, die aber das unleugbare Verdienst haben, zu der ersten selbständigen Nachahmung der großen französischen Epen Anlaß gegeben zu haben. Denn an diese, nicht etwa an die ältern lateinischen Versuche, knüpft nun in Deutschland Epos und Roman an. In den 20er Jahren des 12. Jahrhunderts die Uebersetzung des Alexander, in den 30ern die des Rolandslieds, in den 40ern dann sofort das köstliche Spielmannsepos des Rother, selbständig die von den Vorgängern gegebenen Anregungen verwertend. Spielmannsepos nennt man es mit der ungenaueren Bezeichnung, denn eigentlich ist es ein Roman wie einer, ein Roman d'aventure, ein Abenteuerroman, wie man in Frankreich die weder dem Karls- noch dem Artuskreise Angehörigen zu benennen pflegt, ohne viel Anspruch auf psychologische Vertiefung eine spannende Entführungsgeschichte erzählend, mit gut gesehenen

rührenden und komischen Situationen. Natürlich kommen außer dem französischen Vorbild noch die einheimischen der kleineren Erzählungsformen in Betracht, die Novelle, von der wir in den 20er Jahren elegante Beispiele haben, und die Ballade, von der uns dieselben Jahre geistliche Umbildungen in den biblischen Romanzen von Salomo, den Jünglingen im Feuerofen und Judith und Holofernes liefern. Mit ihrem etwas ordinären Bänkelsängerton stehen diese und standen wohl ihre weltlichen Vorbilder recht tief unter den gleichzeitigen französischen reizenden chansons de toile und den skandinavischen sogenannten Eddaliedern aus der deutschen Heldensage, von denen die sentimentaleren in diese Periode gehören dürften.

Gerne würde ich Ihnen nun schildern, wie um die Mitte des Jahrhunderts geradeso wie seinerzeit die provenzalische noch recht grobsinnliche und frivole Lyrik eines Grafen von Poitiers den Liebesroman erzeugt hatte, nun unter dem Einflusse der gewandelten verfeinerten, demütig anbetend gewordenen Liebesdichtung der Provence in Frankreich sich Epos und Roman zu neuer Gestaltung durchringen. Wie da wieder das klassische Altertum den Vortritt hat, das Epos des Trojanerkriegs und des Kampfes um Theben und der heroische Roman des Eneas den Reigen eröffnen, wie dann der trouvere Thomas und Crestien de Troies die älteren Romane von Tristan, Lanzelet und dem Gral im modernen Sinne umdichten; wie Gautier d'Arras den historischen Roman eines griechischen Kaisers Herakleios schreibt; wie Crestien, jener geistreiche, formgewandte ‚remanieur', dessen ‚remaniements' es hauptsächlich zuzuschreiben ist, wenn die weniger formgewandten und weniger gefühlsfeinen älteren Gedichte nicht mehr gelesen wurden und infolgedessen ganz der Vergessenheit anheimfielen, so daß wir heute ihren Verlust beklagen; wie Crestien, wohl auch nach alten Vorlagen, in seinem Erec und seinem Iwein den modernen Problemroman schuf, indem er in beiden die Frage erörterte, wie ein Mann zugleich den Pflichten seines Be-

rufs und des Familienlebens nachkommen könnte. Und gerne würde ich ihnen zeigen, wie in Deutschland in derselben Zeit erst in deutscher Sprache eine sozial-didaktische Dichtung aufkam, dann in lateinischer einer der bedeutendsten Lyriker aller Zeiten, der Archipoeta sich vernehmen ließ, dessen ‚meum est propositum' noch heute von fröhlicher Studenten Lippen tönt, und der gewaltigste und originellste Dramatiker des Mittelalters seinen Antichrist dichtete. Wie dann aber diese vielversprechenden Anfänge sich freilich in gewisser Weise fortsetzten in den 80er Jahren in dem echten Renaissanceepos des Gunther von Päris, dem Ligurinus, dem in Frankreich ebenbürtig die Alexandreis des Walther von Chatillon an der Seite steht, wie aber die maßgebende Gesellschaft, die aristokratische, sich davon abwendete, als in den 70er Jahren die romanische Lyrik eindrang, die das Gefühlsleben auf eine neue Basis stellte. Wie diese neu eindringende ältere und jüngere französische Lyrik und Epik von einzelnen innerlich verarbeitet und genial nachgebildet wird wie vom Kürenberger, vom Verfasser des Grafen Rudolf, des Herzog Ernst*) und des Reinhart Fuchs, von andern aber einfach übernommen und mehr oder weniger genau und geschickt übersetzt wird. Wie diese Uebersetzungskunst in Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue den deutschen Dichtern endlich in ihrer Sprache ein Werkzeug von seitdem unerreichter Feinheit und Glätte schafft, eine Sprache, die für sie dichtet und denkt, so daß die ältern erschließbaren, hauptsächlich niederrheinischen Artusepen dem Schicksal der älteren anglonormannischen Epen in Frankreich anheimfallen, aus

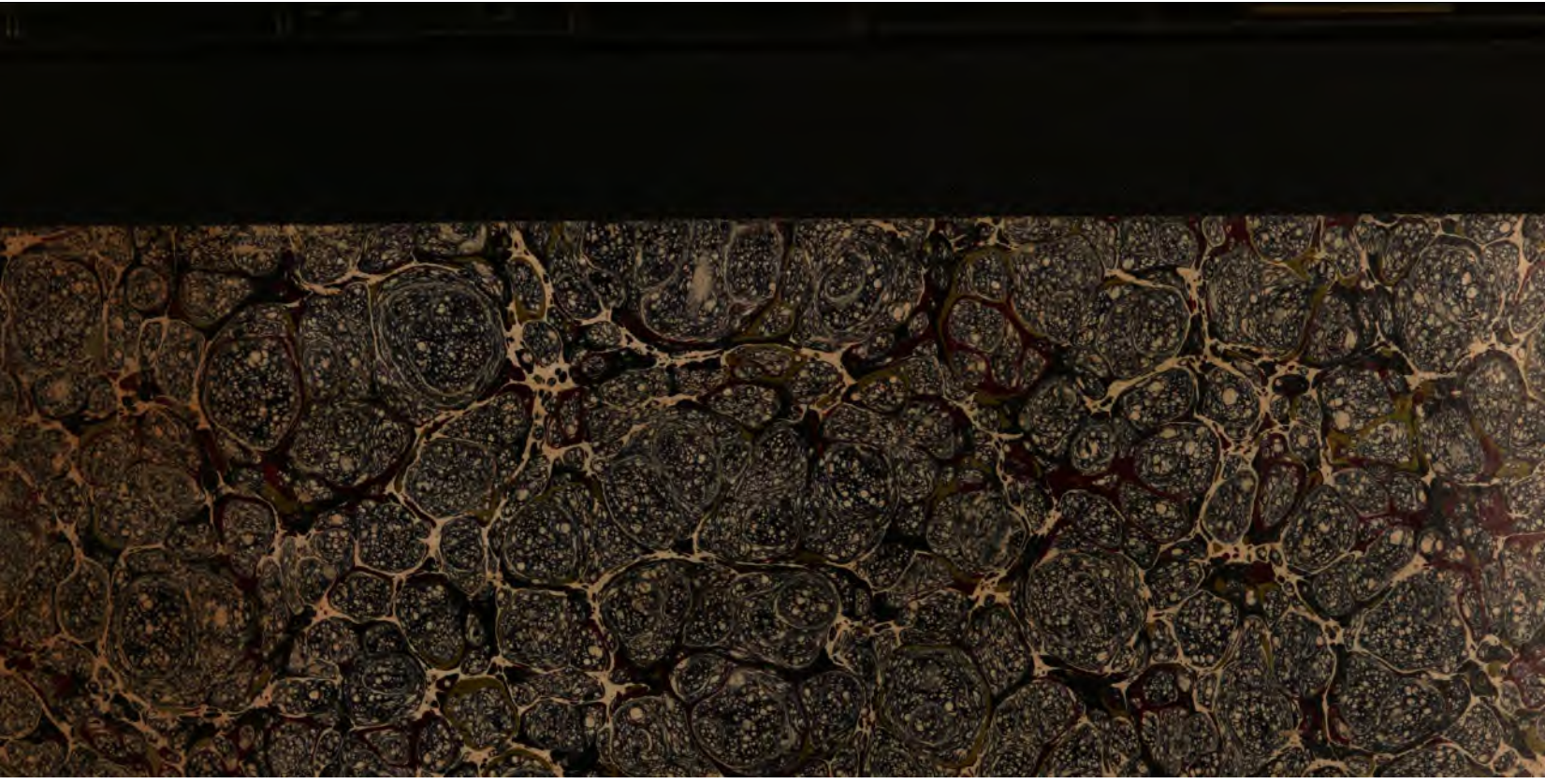
* Ich glaube, daß dieser mit dem Roman d'Esclarmonde auf eine gemeinsame verlorene Quelle zurückgeht, aber durch Anlehnung an die deutsche Geschichte geschickt nationalisiert ist. Die Szene, in der Ernst in das Zelt des Kaisers eindringt, den Verräter niederhaut, so daß der Kaiser selbst nur mit Mühe entkommt, hat ganz den Typus des französischen Epos. Auch der Kaiser Otto kann daher stammen, wenn Suchier Recht hat, daß der böse deutsche Kaiser Doon im Boeves eigentlich ein Odon war.

UNIV. OF CALIFORNIA

der Gunst des Publikums verdrängt, dadurch vergessen werden und uns verloren sind. Wie im Anfang des 13. Jahrhunderts dann die drei Großen in Deutschland auftreten, Gottfried, Wolfram und der Dichter des Nibelungenlieds, die, mögen sie noch so sehr abhängig scheinen von fremden oder einheimischen Vorbildern, mögen sie noch so viele Fehler zeigen, die mit Händen zu greifen sind und von jedem Schulknaben festgestellt werden können, mögen sie an absoluter Vollkommenheit noch so sehr von herrlichen Leistungen wie das französische Rolandlied übertroffen werden, doch so etwas eigenes, jedes in seiner Art haben, so etwas Hohes und Hinreißendes, daß es scheinen will, als wäre alles vorhergehende nur Entwicklung gewesen, bestimmt diese gewaltigen oder entzückenden Werke zu schaffen. Das alles sollte man näher ausführen können, als es mir in der kurzen Zeit, die mir noch vergönnt ist, möglich wäre.

Neue Völker treten nun in den Mitbewerb ein: die Spanier mit ihrem Poema del Cid noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts*, die Russen in den 80er Jahren mit dem Igorlied. England ist eine französische literarische Provinz, Italien ist am längsten stumm, um aber dafür am längsten die Tradition des Versromans durch geniale Vertreter wie Pulci, Bojardo, Ariost aufrecht zu erhalten. Denn schon hatte um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts in Frankreich, das der Welt wieder um eine Nasenlänge voraus war, der Prosaroman seinen Siegeslauf begonnen und hat ihn anders als die vereinzelten byzantinischen und englischen, oder die in ihrer Isoliertheit verharrenden isländischen Vorläufer allmählich über die ganze Welt fortgesetzt und zu Ende geführt. Das 13. Jahrhundert hindurch wogt der Kampf zwischen Versroman und Prosaroman, aber dem schärfer Blickenden ist es nicht

* Aeltere Balladen hat es sicher gegeben, aber ein älteres Epos als das vom Cid scheint mir trotz der Bemühungen Pidals nicht nachzuweisen. Bei der Rekonstruktion aus Chroniken ist auch immer auf die Möglichkeit der rhythmischen und gereimten Prosa zu achten.

unklar, auf wessen Seite sich der Sieg neigen wird. Dante dichtet die prosaische Vita nuova, und seine Francesca und ihr Liebhaber lesen nicht mehr einen Versroman, sondern den prosaischen Lancelot. Damit hat Dante ein weithin sichtbares Zeichen aufgestellt, an das der Sieg gefesselt sein sollte im Kampf der epischen Dichtungsarten untereinander.

YC 16627